SUONI PROGRESSIVI E DINTORNI, CONTAMINAZIONI E ORIZZONTI APERTI

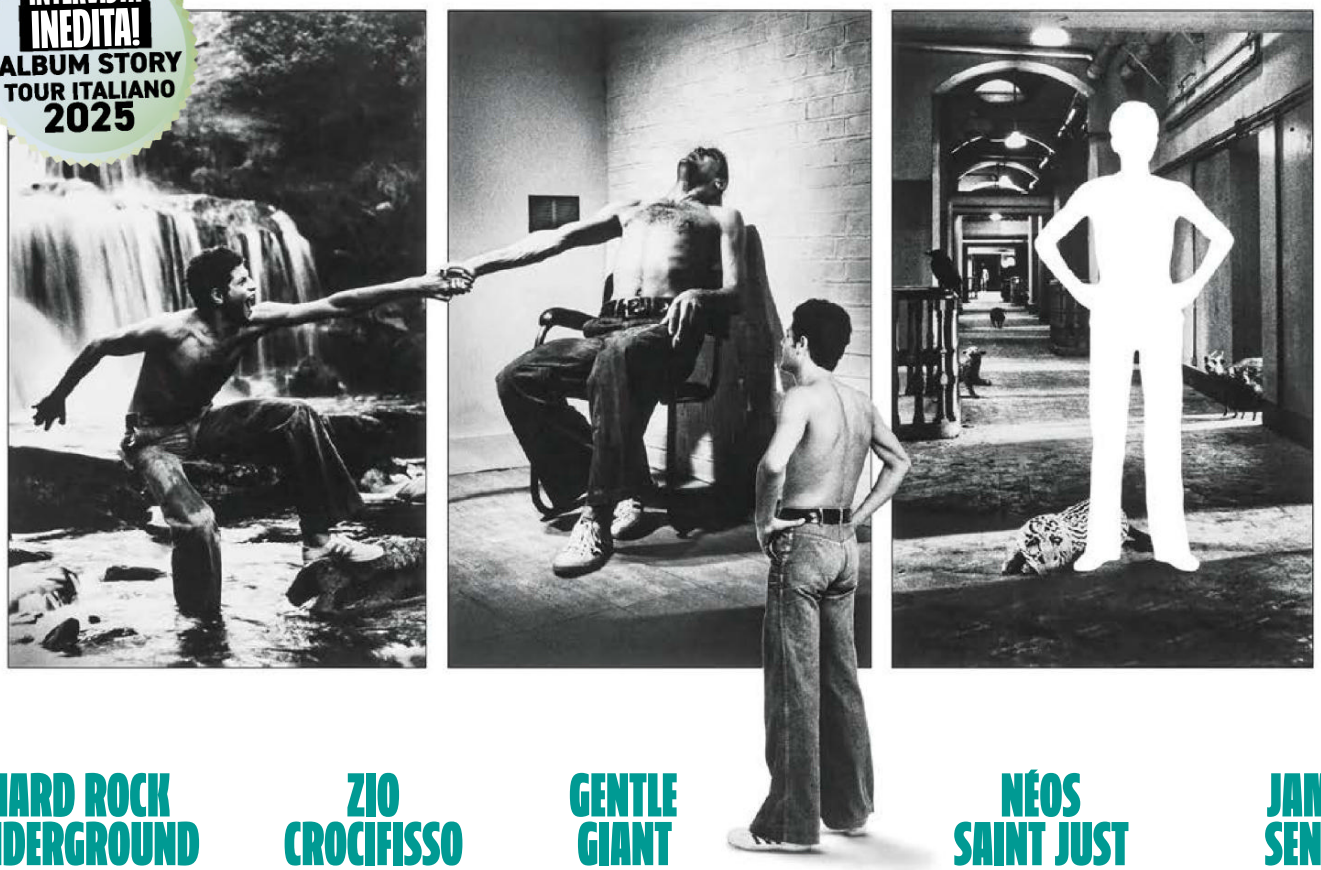
TUTTA NUOVA

PROG MUSIC

PROG ITALIA

THE LAMB LIES DOWN ON BROADWAY FROM GENESIS TO STEVE HACKETT

INTERVISTA INEDITA!
ALBUM STORY
TOUR ITALIANO 2025



HARD ROCK UNDERGROUND
MADE IN UK - 4

ZIO CROCIFISSO
PROG FUORI SCHEMA

GENTLE GIANT
FREE HAND

NÉOS SAINT JUST
NUOVO VIAGGIO PER JENNY SORRENTI

JAMES SENESE
BENTORNATO...

☆ PINK FLOYD (BRESCIA 1971) ☆ CODICE C ☆ MARDI GRAS
☆ LIMITE ACQUE SICURE ☆ OPERA NERA FEAT LINO VAIRETTI
☆ GLI SCATTI DELLA MIA VITA: TONI OCCHIELLO CON LEONERO, SHAWN PHILLIPS, THOR (JIMMY SPITALERI), FRANCO BATTIATO

LANDBERK
INTERVISTA

IQ STORY
PETER NICHOLLS & MIKE HOLMES TALKS

Sprea Editori

TARIFFA R.O.C. POSTE ITALIANE S.P.A. – SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE – AUT. MBPA/LO – MO/149/A.P./2018 ART.1 COMMA1 – D/NIL
AUT 29,50 € - BE 16,50 € - LUX 15,20 € - F + PM € 23,50 F + € 25,20 PM - ES 17,50 € - PT (CONT.) 18,50 € - CH TEDESCA 17,5 CHF - CH TICINO 16,5 CHF - OLANDA 18,00 €

September 2025 Veruno

17th year

2 DAYS PROG +1

ORGANIZATION BY
Associazione Culturale Verunese

www.ver1musica.it

VerunoProgRockFestival

5 Friday

C.G.E.M.

Rosalie Cunningham

Alex Henry Foster & The Long Shadows

TESSERACT

6 Saturday

alphataurus

Ars Nova

Agitation Free

COLOSSEUM

7 Sunday

TERRA

Red Sand

LIFESIGNS

NEKTAR

Meet & Greet labels

5 Fri — ALIANTE

6 Sat — Kristoffer Gildenlöw

7 Sun — PHIL SELVINI & THE MIND WARP

Le Vele di Oniride

EVERYDAY from 16.00
(Fri from 16:30)
c/o AUDITORIUM FORUM 19
PIAZZA ROMA

Campo Sportivo Revislate - Via Chiesa Gattico - Veruno (NO)

PRENOTAZIONE POSTI A SEDERE

www.ciaotickets.com

Concerti a partire dalle ore 18.00 – Ristorazione all'interno dell'area

SPONSORED BY

ALTEA FEDERATION

OttoPharma

Jetro

BE CREATIVE B SIDE SOLUZIONI COMUNICATIVE

USTARIA BEL MATT da Fabio

Giaky

LA TENUTA DEL SOLE

MEDIA PARTNER

PROG www.progressivamente.com

ROCK NATION

INTERVALLO prog

WELCOME

E 61!

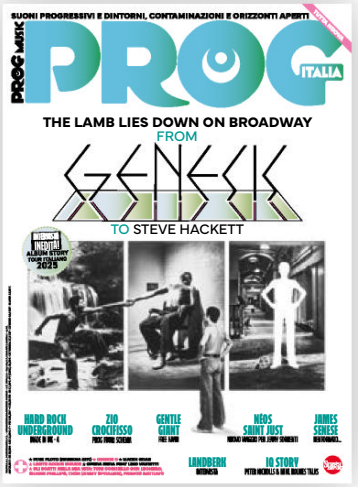
F. DESMAELE

Dall'uscita del nostro "leggendario" primo numero a questo sono trascorsi 10 anni… tale numero scritto a lettere fa capire meglio quanto sia veloce il trascorrere del tempo, che in alcuni momenti della vita, specialmente quando chiudi un attimo gli occhi per riflettere, sembra andare lento, invece…
D-I-E-C-I! Punto e a capo.
In questi anni insieme ne abbiamo viste di tutti i colori. Pensiamo al Covid. Quando siamo partiti per questa ormai lunga avventura non avremmo mai lontanamente ipotizzato una società bloccata a livello mondiale. Ma, nonostante tutto, grazie al vostro sostegno siamo rimasti in piedi, diventando, anzi, un punto di forza per il "fare" comunità attraverso «Prog Italia». Un'esperienza indimenticabile.
Come anticipato nell'editoriale del numero uscito a maggio ci sono alcuni cambiamenti necessari per far quadrare le nostre "cose" e rimanere insieme ancora per molto tempo, così spero. L'aumento di prezzo e l'uso di carta migliore per tutte le pagine, sicuramente non cambierà il nostro sforzo per mantenere il massimo livello possibile e per i contenuti, sia come testi che come foto e grafica. Impossibile produrre la rivista perfetta… doveroso fare quella "sincera".

P.S. Supportiamo le edicole che stanno cercando di resistere alla tempesta che le sta scuotendo ma non dimenticate la possibilità di abbonarsi, dato che il nostro servizio, a quanto mi dice molta della gente che lo utilizza, è efficiente.
Fatelo utilizzando il seguente link: www.sprea.it/prog

Alessandro Talks
Nel corso della mia intensa vita giornalistica raramente ho trovato supporto come con la Sprea, che oggi ho voluto coinvolgere in questo editoriale "importante" attraverso le parole di **Alessandro Agnoli**, suo giovane e intraprendente amministratore delegato.

«La casa editrice Sprea ha fatto delle nicchie il proprio punto di forza, e credo che PROG ne sia il massimo esempio. Quando è nata questa rivista, grazie anche alla spinta propulsiva del compianto **Francesco Coniglio**, io ero appena stato assunto. Dopo il successo del numero "zero", uscito come speciale di «Classic Rock», **Luca Sprea** mi disse: "Trasformiamo PROG in un periodico, uscirà ogni due mesi". Io, tra me e me, pensavo fosse una follia… Quanto può andare avanti una rivista incentrata su un genere musicale così stretto? Evidentemente mi sbagliavo, visto che dopo dieci anni siamo ancora qui a parlarne, e voi a tenere in mano l'ennesimo numero cartaceo: per come è messa la situazione delle edicole oggi, potremo gridare quasi al miracolo! Un miracolo per il quale devo ringraziare la passione: di voi lettori, da un lato, e del nostro timoniere, **Guido Bellachioma**, dall'altro. Abbiamo pensato, per questo importante anniversario, di apportare qualche modifica alla nostra/vostra rivista, che speriamo possiate apprezzare. La carta, che per motivi di economicità durante il periodo Covid avevamo parzialmente abbassato di qualità, ora è più bella che mai, anche per dare massimo risalto alle bellissime fotografie del nostro giornale! Un restyling grafico, perché ogni tanto anche nelle case belle bisogna dare un nuovo tocco di colore. E, ahimè (questo non lo apprezzerete), il prezzo lo abbiamo ritoccato leggermente. Tre euro in più ogni due mesi… sono poco più di un caffè al mese. In cambio vi promettiamo di resistere ancora a lungo.
Ringraziandovi di essere con noi, viva il prog!»



«Prog Italia» 61 è dedicato a Luca Zabbini (Barock Project e oggi anche con la PFM), colpito a giugno da encefalo mielite a livello del midollo spinale e cerebrale, che ha paralizzato il suo corpo dal ventre in giù. Caro Luca ti vogliamo bene e siamo sicuri che ne uscirai più forte di prima… la musica scorre troppo forte in te.

E allora?
Vi lascio con la frase che concludeva il mio primo editoriale, che ogni tanto riuso perché la musica è elemento basilare per la mia vita, e spero per quella di tante/i di voi:

E allora "musica", come sempre, oggi più di ieri, sempre più forte accanto a chi la vive ancora come un bisogno primario… d'altronde senza musica che vita sarebbe?!

La musica degli artisti presenti in questo numero la potete trovare sul mio canale Spotify.

Buon ascolto
Guido Bellachioma
bellak@alice.it • www.progressivamente.org

Hai un pensiero, una richiesta, una critica che vorresti condividere con noi?
Scrivici a: prog@stonemusic.it

Il pensiero Viola

di Viola Nocenzi

ANUNNAKI

Mi dicono
che i figli
che partorisco sono storti
e fanno male.

Forse
nessuno li vuole.

Adamo
anima piena
ogni volta
tra i cuscini freddi
ti perdono.

SOMMARIO

#61 · PROG ITALIA

PROG SARÀ IN EDICOLA OGNI 20 DEI MESI DISPARI

5 **COVER STORY 1: THE LAMB STORY**

28 **COVER STORY 2: STEVE HACKETT**
Intervista

36 **JAMES SENESE**
Nuovo album

40 **MARDI GRAS**
Una band alla scoperta del rock sinfonico?

44 **PINK FLOYD**
Brescia 1971

46 **ZIO CROCIFISSO**
Prog fuori schema

50 **LIMITE ACQUE SICURE**
Un concept per il secondo atto

52 **NÉOS SAINT JUST**
Passato, presente, soprattutto futuro

60 **GENTLE GIANT**
FREE HAND

68 **CODICE C**
Secondo esplosivo capitolo: BOOM.

71 **IQ STORY 1**
Le parole di Peter Nicholls & Mike Holmes

82 **JADE WARRIOR 1974/1978**
Via col Vento

86 **OPERA NERA**
Nel segno di Shakespeare

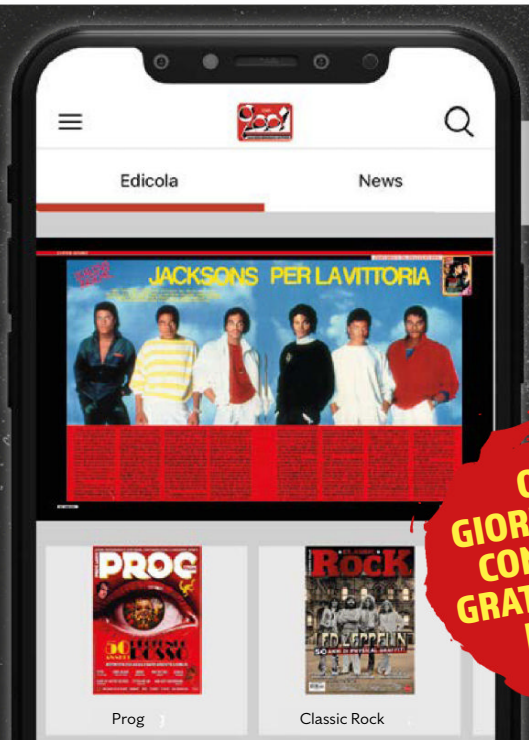
88 **HARD ROCK UNDERGROUND – MADE IN UK 4**
The End

96 **LANDBERK**
Stefan Dimle interview

104 **TONI OCCHIELLO: GLI SCATTI DELLA MIA VITA**
Foto inedite di LeoNero (Gianni Leone), Thor (Jimmy Spitaleri), Shawn Phillips ecc.

NOI RISPETTIAMO L'AMBIENTE!

Prog è stato stampato su carta certificata PEFC, proveniente da piantumazioni a riforestazione programmata e perciò gestite in maniera sostenibile



È ARRIVATA L'APP DI CIAO2001

LE TUE RIVISTE PREFERITE FINALMENTE A PORTATA DI SMARTPHONE

Leggi Ciao 2001, Classic Rock, Prog e gli speciali tematici comodamente dal tuo device

OGNI GIORNO TANTI CONTENUTI GRATUITI SOLO PER TE!

SCARICALA SUBITO

Disponibile su

Scansiona il QrCode o cerca Ciao 2001 sul tuo app store

COVER STORY

FROM GENESIS TO STEVE HACKETT

THE LAMB LIES DOWN ON BROADWAY

Visti i tentennamenti dei **Genesis** nel pubblicare il cofanetto dedicato a THE LAMB LIES DOWN ON BROADWAY, uno degli album più amati e al tempo stesso controversi degli anni Settanta, abbiamo deciso di entrare nei suoi meandri. È una vera e propria ''immersione totale'' nelle sue composizioni attraverso le storie raccontate da **Francesco Gazzara**, artista profondamente dedito al culto del gruppo inglese e che ha appena pubblicato un lavoro pianistico-orchestrale dedicato all'ultimo capolavoro dei Genesis con **Peter Gabriel**. Poi «Prog Italia» è media partner del tour italiano di **Steve Hackett** a settembre, incentrato su questo album, così lo abbiamo intervistato e stimolato a parlarcene un po'…

Testo: **Francesco Gazzara**

«Mi ero accorto che il mondo delle fiabe toccato nei dischi precedenti era diventato qualcosa di obsoleto»

Peter Gabriel

HEADLEY GRANGE, GIUGNO 1974

Alla vigilia dell'estate del 1974 le condizioni di Headley Grange, ex casa popolare costruita nel 1795 e utilizzata come studio di registrazione a He-

adley, East Hampshire (Inghilterra del sud) sono tutt'altro che invitanti. Dalla metà di giugno fino alla fine del mese successivo il management e la Charisma Records, label dei **Genesis**, hanno prenotato questo luogo, fatiscente e decadente, per la scrittura e in parte la registrazione del sesto album in studio della band. Vengono invitate al seguito anche consorti e compagne dei musicisti, visto che a maggio sono appena tornati da un tour di otto mesi tra Europa e Nord America. SELLING ENGLAND BY THE POUND, uscito l'anno precedente, li ha lanciati per la prima volta nelle zone più alte delle classifiche di entrambe le sponde dell'Oceano Atlantico. Anche la critica musicale britannica ha iniziato finalmente a parlare bene di loro.

Ma torniamo al luogo delle prove di quello che sarà l'ultima opera dei Genesis con **Peter Gabriel**, THE LAMB LIES DOWN ON BROADWAY, che senza dubbio dividerà i loro fan, costituendo un capolavoro assoluto del prog e non solo. L'edificio a due piani di H.G. è anche il luogo in cui **Robert Plant** ha scritto le liriche di *Stairway to Heaven* in appena un giorno, dove i **Led Zeppelin** hanno provato e registrato diverse canzoni fin dal 1970. Proprio nei primi mesi del 1974 la band di **Jimmy Page** ha vissuto a Headley Grange – da cui provengono otto tracce di PHYSICAL GRAFFITI (febbraio 1975) – e il chitarrista, insieme a Plant, li mette in

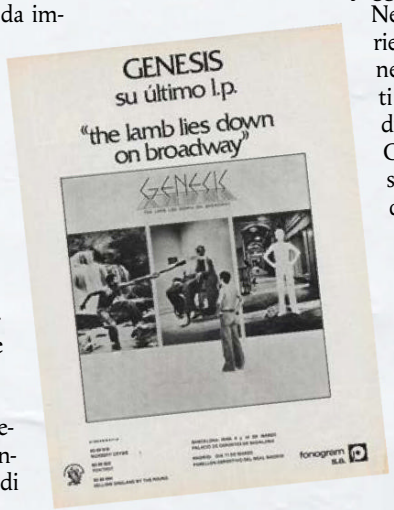
I Genesis a Los Angeles, 24/1/1975, archivio rivista «Circus» (USA), collezione privata di Marcello Cirese.

guardia sulla probabile presenza di fantasmi in quel posto. **Steve Hackett**: "Il fatto che la casa fosse infestata, e io sono piuttosto certo che lo fosse, probabilmente alimentò la nostra ispirazione. Ciascuno di noi viveva una montagna di problemi anche di famiglia. Io ero già padre e stavo divorziando. Poi avvertivamo la fatica per il successo che in patria sembrava non arrivare mai. Ecco perché più dei fantasmi il problema era lo stato igienico in cui trovammo Headly Grange". In effetti c'è da immaginarsi lo stupore delle compagne al seguito, a partire da Margaret, moglie di **Tony Banks**, e Angie, futura consorte di **Mike Rutherford**. O ancora di Andrea Bertorelli, che l'anno seguente sposerà **Phil Collins**. Diverso il discorso per Jill Moore, sposata da tre anni con **Peter Gabriel**, incinta di sette mesi e rimasta lontano dal marito.

Il giorno in cui la ciurma Genesis entra a Headley Grange è uno shock: escrementi di topi sul pavimento e sporcizia ovunque. In effetti la colpa non può essere solo degli ultimi ospiti prima di loro, i londinesi **The Pretty Things**, e sicuramente i Led Zeppelin hanno contribuito al decadimento della struttura. A peggiorare le cose c'è la stanchezza fisica dei Genesis, il lungo tour li ha provati anche mentalmente, e ciò influisce non poco sull'umore generale. Banks: "Ricordo generalmente quel periodo come uno dei peggiori della nostra carriera". Nel marasma generale la band riesce a trovare nel giardino e nella cucina i momenti adatti per discutere a tavolino la direzione per il nuovo lavoro. C'è comune accordo nell'estendere l'idea di una suite come *Supper's Ready* (sul secondo lato di FOXTROT, 1972, e brano preferito in assoluto di Banks) a un intero concept album, in cui tutte le canzoni siano legate liricamente alla stessa storia. Partono quindi le proposte tematiche. Rutherford propone di adattare il racconto per bambini *Il piccolo principe* (Antoine de Saint-Exupéry, pubblicato nel 1943: "Capimmo subito che avremmo scritto in maniera più prolifica e veloce rispetto al passato, dove faticammo a inserire brani anche come riempimento, roba che magari portavamo da anni in concerto, o altre cose che non avremmo mai più suonato. Stavolta era evidente che almeno tre facciate buone per un 33 giri le avremmo prodotte. Ecco perché presto pensammo a un album doppio". Banks: "A convincerci di pubblicare un disco così strutturato fu anche la fiducia dei nostri fan, che ultimamente erano decisamente più numerosi". È la proposta di Gabriel, che viene scelta come storia alla base di THE LAMB LIES DOWN ON BROADWAY. Le allegorie e l'ambientazione surreale del viaggio interiore di **Rael**, giovane portoricano residente a New York, sono qualcosa di dirompente con gli schemi del passato. Gabriel: "Mi ero accorto che il mondo delle fiabe toccato nei dischi precedenti era diventato qualcosa di obsoleto, e la proposta di Mike avrebbe insistito su quel versante". In realtà già durante il precedente tour USA del 1974 il cantante ha in tasca una forma primordiale della *Storia di Rael*, così come la presenterà su palco all'inizio del *Lamb Tour*. Si tratta di un racconto dark, intriso di minuscole particolarità nate durante le sue prime visite a New York, in cui la figura del giovane teppista urbano non è ancora centrale nella storia. Gabriel: "Tutto nacque dopo un sogno fatto mentre stavamo a New York. Immagini e suoni della città, che avevo inglobato in maniera astratta, cose su cui neanche mi ero soffermato in realtà durante la giornata ma che in quel sogno tornavano a farsi vive. Nelle settimane successive decisi dunque di mettere tutto in ordine su un blocco note".

È proprio durante l'ultimo tour nordamericano che lui affina le idee, trasformandole in un racconto a tappe: "Gli altri mi chiesero in coro di completare la storia, visto che per tutta la durata del tour non facevo altro che raccontargliela a pezzettini". Un compito arduo, infatti anche la scelta del nome del protagonista non è facile. Non c'entra ovviamente nulla il fatto che *Rael* è anche il titolo del brano, diviso in due parti, che chiude THE WHO SELL OUT (1967) della band di **Pete Townshend** e **Roger Daltrey**. Gabriel: "La mia intenzione era di non connotare troppo etnicamente il protagonista, quindi decisi di

Pagina 9: Gabriel nel backstage prima del concerto allo Shrine Auditorium, Los Angeles, 24/1/1975, archivio della rivista «Circus» (USA), collezione privata Marcello Cirese.



GORIN

proseguire in questa direzione quando venni a sapere che la radice 'Ra' è la stessa in molti nomi maschili di nazionalità diverse".

Da quel momento in poi Peter entra nel turbinio dei rimandi e delle influenze di una storia che sotto certi aspetti condivide l'inizio con quello della *Divina Commedia* dantesca. Il tema del viaggio nell'aldilà – e alla ricerca di se stessi – è inoltre anche quello del sottotitolo del romanzo allegorico *Pilgrim's Progress* di **John Bunyan**, opera fondamentale sul cristianesimo riformato, pubblicata tra il 1678 e il 1684. Poi c'è l'influsso della psicologia analitica di **Carl Jung** (1875-1961), psichiatra svizzero che influenzerà nuovamente Gabriel ai tempi del quarto album solista del 1982 – disco omonimo noto anche come SECURITY – soprattutto per le teorie antropologiche. Nelle visioni del THE LAMB gabrieliano – autore unico dei testi tranne quello di *The Light Dies Down On Broadway*, opera di Rutherford e Banks – entra anche l'influsso del musical *West Side Story*, basato sul romanzo di **Arthur Laurentz** e messo in scena a Broadway dal 1960. Nello spettacolo di Jerome Robbins, su testi di **Stephen Sondheim** e musiche di **Leonard Bernstein**, c'è buona parte della New York spettacolare ricordata da Rael in *Broadway Melody Of 1974* e *Back In NYC*, oltre che nell'omonima apertura di *The Lamb Lies Down on Broadway*. Non è forse un caso, tra l'altro, che *West Side Story* era stato allestito per la seconda volta nel West End londinese proprio nel 1974. Altro influsso importante è quello della simbologia ebraica e cristiana, suggerito a Gabriel da *El Topo*, film western-psichedelico del regista cileno **Alejandro Jodorowsky**. Come vedremo, quest'ultimo sarà un nome citato spesso dal cantante quando si parlerà, finora invano, di trasformare THE LAMB in un progetto cinematografico o teatrale.

Le session si svolgono in questo caleidoscopio di idee, che dividono la band strumentale, sistemata a provare nel soggiorno, dal cantante, chiuso in una stanza o in giro per il giardino a concentrarsi sui testi. Gabriel insiste sulla scrittura in solitudine, facendo tesoro del pianoforte presente nella sua camera da letto. È una novità, visto che fino ad allora i Genesis hanno più o meno condiviso la scrittura delle liriche. È anche un rischio, infatti sono all'ordine del giorno le frizioni tra lui e gli altri, specialmente con Banks, spesso per ragioni meramente di tempistica. Quando il tempo a disposizione è quasi terminato, Banks e Hackett lo sollecitano a velocizzare la scrittura di *The Lamia* e di *Here Comes The Supernatural Anaesthetist*. I due propongono delle strofe con versi interamente scritti da loro, ma il cantante si oppone, mentre si troverà invece costretto ad affidare il testo di *The Light Dies Down On Broadway* a Rutherford e Banks.

La vera crepa che alla fine farà crollare l'unione tra Gabriel e gli altri si forma proprio in questo momento. Lo stress per completare la scrittura dell'album anticipa di qualche mese la decisione di Peter di abbandonare il gruppo, scelta dolorosa e meditata che nel frattempo viene accelerata da numerosi accadimenti. A Headley Grange arriva la telefonata di **William Friedkin**, regista del film *L'esorcista*, che avrebbe sbancato i box office nell'ottobre 1974. Vuole parlare con Peter, impressionato dalla sua breve storia horror pubblicata sul retro copertina di GENESIS LIVE (1973). La ritiene dal forte impatto cinematografico e non esita a chiedergli di partire per Hollywood, stimolandolo con la collaborazione su un'idea filmica non meglio precisata.

A questo punto succede ciò che sembra fin da subito irreparabile: Peter parte per gli USA mentre la band teme che il lavoro sui testi non finirà più. Collins: "Ebbi l'idea, subito rifiutata, di ultimare il disco senza la voce e pubblicarlo strumentale. D'altronde non ero l'unico nel gruppo che ritenesse i testi di Peter già troppo presenti e fitti nelle canzoni". A pacificare le due parti ci pensa **Tony Stratton-Smith**, label manager dei Genesis, che li convince a proseguire in cambio di un "patto" temporale. Mentre Gabriel torna dopo due settimane – anche per i timori di Friedkin su ciò che aveva innescato – la band ottiene che il cantante si impegni in forma scritta a finire prima l'album e soltanto dopo a dedicarsi ad altri progetti.

Grazie forse anche alla rapida e breve frequentazione di Hollywood, ecco che alla fine THE LAMB prende la forma definitiva. L'ambientazione newyorkese della storia emerge con tutto il suo carattere, urbano e onirico al tempo stesso, soprattutto nei versi di *Broadway Melody Of 1974*. Gabriel: "Solo New York poteva rendere reale la violenza insita nel personaggio di Rael. E poi decisi di tuffarmi completamente nell'immaginario statunitense anche per non ripetere nulla del concept britannico che avevamo affrontato nel precedente SELLING ENGLAND BY THE POUND. Ecco quindi che nei versi di Gabriel passa in rassegna una nutrita lista di personaggi iconici e reali della metropoli americana: Caryl Chessman (violentatore seriale), Marshall McLuhan (il filosofo e teorico dei mass media), Groucho Marx (il celebre attore e autore comico) e

Tony Banks prima del concerto allo Shrine Auditorium, Los Angeles, 24/1/1975, archivio della rivista «Circus» (USA), collezione privata Marcello Cirese.

«Solo New York poteva rendere reale la violenza insita nel personaggio di Rael»
Peter Gabriel

ancora il Ku Klux Klan, Howard Hughes (aviatore, regista e produttore cinematografico statunitense) e Lenny Bruce (attore comico e satirico).
Rime e riferimenti al limite del comprensibile caratterizzano l'impianto narrativo della storia, costruito su continui legami con la psichiatria, il mondo contemporaneo. Gabriel: "Fin da subito mi resi conto che THE LAMB fosse il concept ideale per venire letteralmente fatto a pezzi dalla critica musicale". Un'opera dalla comprensibilità oscura, che negli anni ha fornito spunti per saggi e libri dedicati al suo significato profondo. Rutherford: "Il lavoro fu molto difficile, con alti e bassi, eppure capii presto che la storia di Rael fosse più efficace della mia proposta circa *Il piccolo principe*". Sembra quasi che il fascino nascosto della storia emerga proprio dalla sua ardua comprensibilità. Banks: "Da una parte mi piaceva il fatto che separasse definitivamente i Genesis dal prog di band come **Emerson, Lake & Palmer**. Dall'altra l'oscurità della trama non mi ha mai attratto, per me resta la cosa più debole del disco".

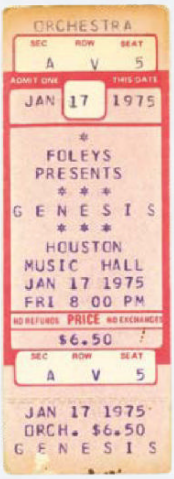
Peter con il figlio di Tony Smith, Headley Grange, luglio 1974.

CAPEL IWAN, GALLES, LUGLIO–AGOSTO 1974

Il successivo trasferimento nel cosiddetto Swift Cottage, ex fienile riattrezzato in sala di registrazione con una regia mobile, sistemata in un camper proveniente dagli Island Studios di Londra, non lenisce sicuramente i problemi affiorati a Headley Grange. Ora (luglio 1974) siamo in piena campagna: Galles del sud, contea del Carmarthenshire, villaggio di Capel Iwan. Lo Swift Cottage è situato all'interno di Glaspant Manor, residenza certamente più vivibile rispetto alla precedente. Eppure ciò non basta ad agevolare la convivenza forzata di band e famiglie al seguito, tanto meno risolvere i problemi nei rapporti interpersonali. Ora non si tratta più di provare ma di registrare, così riaffiorano persino litigi dei tempi della Charterhouse, che sembravano dimenticati, quando Banks e Gabriel litigavano per un posto a sedere davanti al pianoforte della scuola. Banks: "Devo ammettere che in quel periodo ero possessivo rispetto alle mie tastiere e non accettavo che qualcuno si sedesse e le suonasse… anche solo per provare la minima cosa sui nostri brani".
Anche la grande novità di registrare non in un vero studio mette alla prova i Genesis. Tra chi soffre e chi è curioso alla fine è il fonico **John Burns**, ormai diventato coproduttore della band dai tempi del suo lavoro alla console su FOXTROT, a mettere le "pezze" dove necessario. Burns: "In realtà lo Swift Cottage era un rifugio per i buoi, dove l'acustica rimbombava a causa del tetto metallico. Col fonico **David Hutchins** ci inventammo dei pannelli artigianali intorno alla batteria". È già piena estate e il produttore non esita a sistemare una sedia a sdraio sul tetto del camper-studio mobile. Probabilmente con gli artisti impegnati a discutere gli ultimi dettagli prima di registrare – non solo le basi strumentali ma anche buona parte delle parti vocali – John trova ogni tanto il tempo di rilassarsi al sole. Collins: "Con lui raggiungemmo un compromesso sulla batteria, che doveva avere un suono live ruvido, simile a quello degli album di **Neil Young**… e guarda caso registrava anche lui in un fienile".
Insomma a Capel Iwan va di moda "osare" e si fa di necessità virtù. Burns non esita quindi a incidere la voce di Gabriel nel bagno e in una stalla, lontana quasi due miglia. In altre parole getta le basi della sperimentazione che il cantante adotterà nei primi solisti, insieme a una certa dose di effettistica in post produzione. Tra l'altro la band ha finalmente a disposizione il massimo dell'epoca come numero di tracce da sovraincidere su nastro: 48, grazie a due registratori a 24 piste sincronizzati tra loro. Il mixer in realtà di canali ne ha solo 30, però non è certo difficile per Hutchins e Burns convogliare sul nastro le diverse sovraincisioni. Rutherford: "Eravamo preoccupati per lo studio mobile, pensavamo non fosse una roba professionale, e invece ne uscì un suono persino migliore degli altri nostri album, almeno per quanto riguarda la batteria". Come la permanenza a Headley Grange anche il periodo delle registrazioni resta purtroppo segnato dalle lunghe assenze forzate di Gabriel, seriamente preoccupato per la gravidanza a rischio di sua moglie Jill. Il 26 luglio nasce prematuramente la prima figlia Anne-Marie, che rimane per un mese nell'incubatrice del St. Mary's Hospital di Paddington (Londra). La coppia è ovviamente traumatizzata e Peter non esita a fare avanti e indietro in macchina tra il Galles e Londra per stare vicino a consorte e figlia. Gabriel: "Proprio in quei lunghi viaggi decisi definitivamente di lasciare i Genesis, che non potevano fornirmi alcun tipo di aiuto emotivo perché nessuno di loro era ancora diventato padre". In realtà nello stesso anno nasce anche Oliver, figlio di Steve Hackett ed Ellen Busse, sposati nel 1972 e già divorziati alla fine dello stesso anno. Un po' diversa comunque la situazione, visto che Jill e Peter in quegli anni sono ancora una coppia molto solida. Ciò che ne consegue è un ulteriore ritardo nella stesura degli ultimi testi e a mettere qualche toppa sono Banks e Rutherford, che però si dimostrano alquanto indifferenti emotivamente al dramma di Gabriel. Rutherford: "Col senno di poi abbiamo entrambi realizzato che in quei giorni eravamo del tutto privi di empatia nei confronti di Peter".
Ma si va avanti, la macchina della Charisma Records non può aspettare oltre. I Genesis, terminate le registrazioni in agosto, si devono presen-

tare agli Island Studios di Londra nei primi giorni autunnali. La band non ha rispettato i tempi di lavorazione, soprattutto dopo aver realizzato inizialmente le basi strumentali – compresi i celebri assoli del sintetizzatore ARP Pro-Soloist, meticolosamente scritti e provati da Banks, nonché quelli di Hackett con la sua Les Paul – in appena quindici giorni a Glaspant Manor. Durante l'ultimo periodo in Galles Gabriel rivela che l'eccessivo isolamento dalle prove degli altri lo ha spinto a scrivere una quantità enorme di versi… ora la mole di testi da adattare – essenziali nella narrazione complessiva – potrebbe letteralmente schiacciare le parti musicali già fatte! Così chiede di scrivere qualche canzone in più su cui spalmare i versi in eccesso, cosa che avviene con *The Grand Parade Of Lifeless Packaging* e con la ben più nota *The Carpet Crawlers*. Qui si ripete un pattern già presente nei dischi precedenti: Peter canta anche su momenti musicali concepiti come strumentali – basti ricordare *The Battle Of Epping Forest* (SELLING ENGLAND) – e l'incisione delle nuove parti vocali avviene durante il missaggio.

È proprio qui, nel cuore del quartiere di Notting Hill, che a fine settembre i Genesis trovano di nuovo Burns, pronto a mixare i ventitré nuovi brani. In realtà i due ultimi appena citati non hanno ancora la voce di Gabriel, che si mette di traverso nell'iter previsto per il missaggio. Le ultime tracce vengono registrate durante il giorno, per dare a Peter la possibilità di stare la sera con la famiglia, mentre il resto della band si alterna per dare una mano a Burns sulla console. Collins: "Anche io mi trovavo a fare qualche sovraincisione dell'ultimo momento, soprattutto di notte quando non c'era nessuno. Il problema è che la mattina dopo mentre io ero sfinito arrivavano Tony e Mike, che riascoltavano e cambiavano tutto. D'altronde a quel punto non ero più in grado di essere oggettivo sul missaggio. Eppure ogni volta che riascolto THE LAMB mi sorprende sempre". Rutherford: "Le session e il mix furono interessanti, però i miei ricordi più belli restano legati alla lavorazione di FOXTROT".

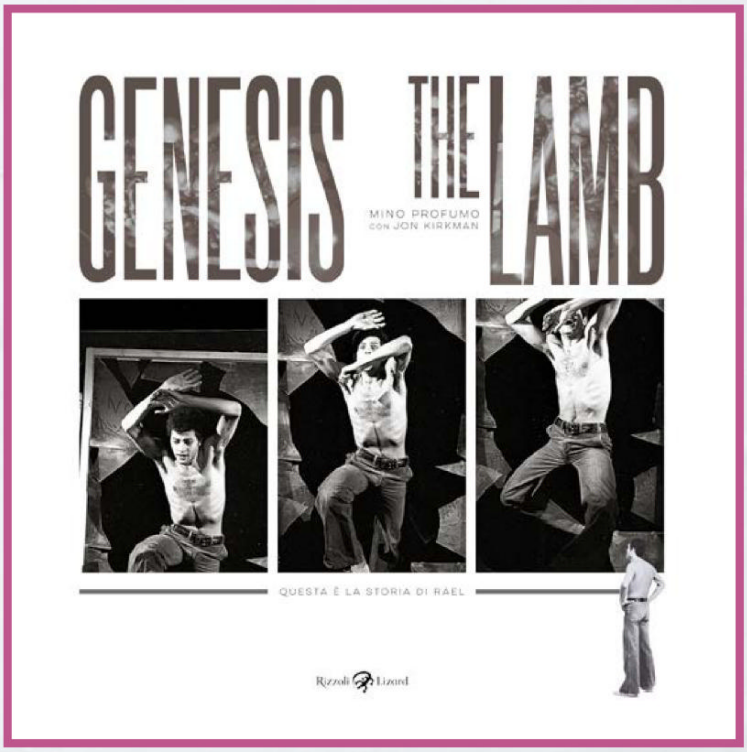


Il Synthi Hi-Fli di Hackett e la grancassa Hayman di Gabriel.

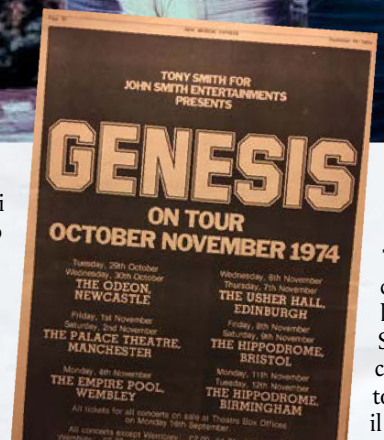
La parte vocale da ultimare non è l'unico problema da risolvere per la pubblicazione, ormai fissata a novembre inoltrato dalla Charisma Records, con tanto di tour in programmazione – inizialmente in UK ma come vedremo poi rimandato – subito dopo. Negli studi di Basing Street al piano superiore c'è **Brian Eno**, alle prese con le registrazioni di TAKING TIGER MOUNTAIN (BY STRATEGY), secondo album solista. La concomitanza con la presenza diurna di Gabriel agevola l'incontro tra i due e, proprio mentre Burns sta facendo di tutto per mandare avanti spedito il mix dei Genesis, si manifesta la proposta di una collaborazione. Eno viene invitato da Peter a trasportare al piano inferiore parte della sua effettistica, per utilizzarla nella sua maniera creativa proprio sulle tracce vocali. Eno sperimenta anche su alcune parti di chitarra elettrica e presto si trova a coinvolgere Collins nel suo disco. Il batterista incide negli stessi giorni il brano *Mother Whale Eyeless*, inaugurando una collaborazione che continuerà anche in altri dischi di Eno (ANOTHER GREEN WORLD/1975, MUSIC FOR FILMS/1976 e BEFORE AND AFTER SCIENCE/1977).

Il resto della band non è per nulla

ISLAND STUDIOS, BASING STREET, LONDRA, INIZIO AUTUNNO 1974



Copertina del "librone" su THE LAMB, a cura di Mino Profumo con Jon Kirkmae; pubblicato il 3 settembre 2019 nella collana Lizard della Rizzoli, diretta da Simone Romani.



I Genesis davanti al Sunset Marquis Hotel di Los Angeles, gennaio 1975.

entusiasta dell'intervento di quest'ultimo, sia per il ritardo causato al missaggio sia perché la cosiddetta "Enossification" – questo il credito riservato al produttore nelle note di copertina interna – non è considerata come un miglioramento del sound generale. Banks: "Il suo intervento fu davvero minuscolo eppure quel credito fa pensare a un vero ruolo creativo, una cosa che al tempo mi innervosiva non poco".

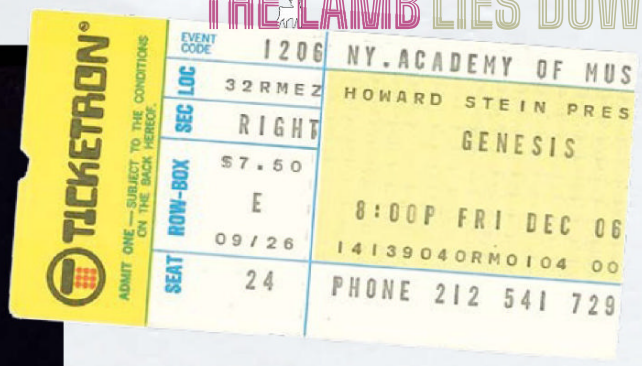
Se fossimo al giorno d'oggi, o meglio ancora se si trattasse di un futuro album solista di Pete, una volta terminato il missaggio passerebbe quasi un anno prima dell'uscita per decantarne il contenuto, soprattutto quello relativo alla comprensibilità del concept. Invece la Charisma ha già incaricato l'agenzia di creativi **Hipgnosis** – al debutto con la band – dell'artwork. Questa volta niente disegni onirici, come quelli di **Paul Whitehead** da TRESPASS A FOXTROT, o quadri allegorici come quello di **Betty Swanwick** per SELLING ENGLAND. La copertina si apre in formato gatefold – necessaria per il doppio album – rivelando sei foto verticali trattate in bianco e nero, tutte più o meno enigmaticamente legate alla storia narrata nel concept. L'idea sembra quella di un romanzo illustrato, in cui il protagonista ricorrente (Rael) è impersonato da un modello a torso nudo, jeans e trainer Adidas bianche ai piedi. Di lui si saprà anni dopo soltanto il nome, Omar, mentre a cambiare radicalmente è anche il logo dei Genesis, opera del disegnatore **George Hardie** con evidenti richiami all'art déco. Pur se non del tutto entusiasta di un lavoro anche graficamente così enigmatico, la band si trova d'accordo sulla copertina ma è ancora Gabriel a rallentare i tempi. Il cantante si accorge che l'enigma vero è la fine della storia, epilogo che non rende giustizia alla trasformazione interiore del protagonista, passato dal ruvido carattere iniziale a un'evoluzione interiore più profonda e per certi aspetti romantica. Gabriel: "Scelsi la soluzione più difficile, ovvero lasciare il finale in sospeso come a volte succede nel cinema, quando dopo tutta la tensione si lascia solo intuire la fine drammatica della storia, senza per forza mostrarla". Chissà se il cantante ha pensato anche a QUADROPHENIA degli Who (26 ottobre 1973). Sta di fatto che, per dare un'ulteriore forza intellegibile ai testi, Peter chiede alla Charisma la stampa dell'intera trama del concept da inserire nella copertina. Non che quest'idea didascalica abbia poi agevolato più di tanto gli ascoltatori, anzi, buona parte del fascino di questo capolavoro risiede anche nel mistero enigmatico del

ARMANDO GALLO

suo finale. Gabriel: "Ero consapevole delle difficoltà con la stampa musicale, visto che già l'idea di un concept album era considerata pretenziosa, la rigettavano in partenza".

Dopo tutti questi rallentamenti il 22 novembre 1974, a un mese dalla fine del missaggio, THE LAMB LIES DOWN ON BROADWAY esce in UK e negli USA. L'ardita sperimentazione e il cambio radicale del sound verranno apprezzati in pieno negli anni successivi, sul momento il concept album pur se non compreso in pieno viene apprezzato solo dai fan storici. Per il resto di ascoltatori e stampa la storia rimane oscura e la musica poco accessibile a parte un paio di canzoni più dirette. Hackett: "Il punto debole del disco è la sua frammentazione, quando invece do-

«Ebbi l'idea, subito rifiutata, di ultimare il disco senza la voce e pubblicarlo strumentale»
Phil Collins



I Genesis di THE LAMB LIES DOWN ON BROADWAY dal vivo. L'immagine è tratta dall'applicazione *Genesis I know what I like*, pubblicata da Armando Gallo nel 2015 con la collaborazione di Steve Hackett.

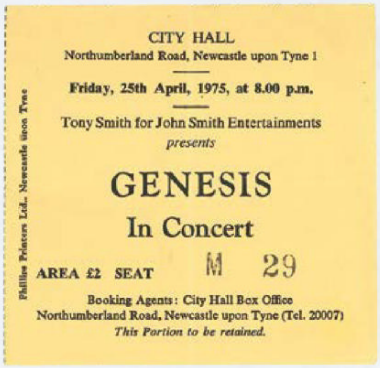
vrebbe apparire come un corpo musicale unico".
Eppure qualcosa non torna, leggendo diverse critiche del tempo, perché il disco resta in classifica in UK per sei settimane, arrivando al numero dieci e diventando il più venduto fino a quel momento. La band si è costruita negli anni un seguito, quindi l'attesa è notevole, soprattutto dal vivo, e rimane l'album più vicino al Peter solista degli anni seguenti; non c'è dubbio che, nonostante la sua oscurità e lunghezza eccessiva, in alcuni momenti le melodie intonate dal cantante parlano direttamente al cuore dell'ascoltatore, in maniera universale e al di là del significato lirico. Gabriel: "L'album aveva il giusto mix tra la nostra anima più sperimentale, la roba che in precedenza avremmo lasciato in sala prove, e alcune canzoni classicamente pop".
Solo così possiamo in effetti spiegare la longevità di canzoni intime come *The Carpet Crawlers* e *The Lamia*, per non parlare delle emozioni più estreme comunicate con un classico prog come *In The Cage*, peraltro rimasto per anni nelle scalette dei Genesis come fulcro di medley sempre diversi. Lo stesso concetto lo esprime Banks: "La storia era sicuramente debole ma molte canzoni rimangono valide se prese individualmente".

DA CHICAGO A BESANÇON: I SETTE MESI DIFFICILI DEL LAMB TOUR

Dopo lo stress dei missaggi da finire prima della partenza del tour – inizialmente previsto tra ottobre e novembre 1974 in UK – succede l'imprevedibile. Hackett si trova al party after-show londinese della **Sensational Alex Harvey Band** – probabilmente l'ultima data inglese del 18 ottobre al Rainbow Theatre – e, tra un brindisi e l'altro, si imbatte in un personaggio che commenta il concerto appena visto. Il tipo salva solo il cantante e maltratta il resto della band, inducendo in Hackett un immediato parallelo con i Genesis. D'altro canto le frizioni tra Gabriel e il resto del gruppo sono ancora fresche e Steve si lascia assalire da una rabbia incontrollabile. Alla fine rompe il suo bicchiere tra le dita tagliandosi il tendine di una mano. Il tour viene rimandato alla primavera successiva mentre, appena Hackett è a malapena in grado di suonare nuovamente, il management non esita ad anticipare i concerti nordamericani.
Partono dall'Auditorium Theatre di Chicago (20 novembre) le 102 date del gigantesco giro di concerti, quando gran parte del pubblico americano non ha ancora ascoltato il nuovo disco, la cui uscita è prevista cinque giorni dopo. Paradossalmente l'intero show è dedicato proprio alla nuova tracklist, compresi gli intermezzi strumentali che spesso aprono o chiudono le canzoni. L'unica concessione al vecchio repertorio consiste nei bis *Watcher Of The Skies* e *The Musical Box*, mentre più raramente viene suonata anche *The Knife*.
Il problema non è soltanto legato alla risposta del pubblico dal punto di vista dell'apprezzamento musicale. A incidere ci sono anche le difficoltà sceniche dell'operazione. Per facilitare il pubblico nel seguire la storia dal vivo, viene ideato su tre schermi paralleli uno slide show, sincronizzato manualmente alla musica. Purtroppo il funzionamento non si rivela sempre impeccabile e anche i costumi di Gabriel ostacolano spesso le sue prestazioni vocali, come succede durante *The Colony Of Slippermen*. Qui il cantante esce sdraiato su un mega baccello, completamente travestito da amorfo con una enorme maschera a coprire completamente la testa e il corpo. La voce risulta ovattata e disturbata durante quasi tutte le performance del tour. Collins: "Il problema è che Peter vestito così non riusciva mai a cantare vicino al microfono".
Preparazione del pubblico e difficoltà tecniche a parte, su tutto aleggia poi abbastanza presto la decisione di Gabriel di abbandonate i Genesis. A Cleveland il cantante mette al corrente della sua scelta solo il manager **Tony Smith**, chiedendogli di rivelare la notizia agli altri qualche settimana dopo, quando il tour è già in pieno svolgimento negli Stati Uniti. Il gruppo decide comunque di porta-

re a termine anche i concerti previsti in Europa nella primavera successiva, tenendo per sé la notizia – e la negatività del momento – fino all'ultima data (Besançon, Francia, 22 maggio 1975). Qui sarà Peter a suonare all'oboe nei camerini per i suoi compagni *The Last Post*, la melodia del "riposo" durante il cambio della guardia militare.
Gabriel: "Mi sentivo personalmente colpevole in quel periodo, anche per i debiti che avevamo accumulato al tempo, circa 100.000 sterline. Diversi di noi avevano fatto rinunce importanti per la band e ora io me ne stavo andando per seguire solo le ragioni del mio cuore. Ma comunque le cose non funzionavano più, mi sentivo schiavo del mio ruolo".

Il cantante rende quindi noto l'addio con un comunicato alla stampa britannica il 23 agosto 1975 e, dopo aver pubblicato i suoi primi due omonimi album solisti, suonando qualche canzone di THE LAMB dal vivo, tornerà nel 1979 a pensare più intensamente al concept e alla storia di Rael. Mentre i Genesis sono già al terzo album in studio senza di lui – e al primo senza Hackett, ovvero …AND THEN THEN WERE THREE… (1978) – ecco che Gabriel decide di scrivere la sceneggiatura per un THE LAMB cinematografico, che non diventerà mai realtà, neanche quando nel 2005 Peter e gli altri Genesis dell'epoca si rivedranno in un albergo scozzese per discutere di un'eventuale *reunion*, subito abortita, basata sulla ripresa dal vivo proprio di quell'album. In fondo le due strade apparivano divise da un solco ben chiaro già in quella torrida estate del 1975, quando a pochi giorni dalle dichiarazioni di Gabriel alla stampa i Genesis erano già in studio per registrare il primo album senza di lui. Senza peraltro immaginare ancora chi l'avrebbe sostituito. Collins: "Molti pensarono che il suo abbandono coincidesse con la nostra fine, ma a noi fu chiaro fin da subito che non era proprio così".



LATO A
1 ★ THE LAMB LIES DOWN ON BROADWAY

L'inizio della storia è totalmente evocativo e cinematografico: una vorticosa introduzione al pianoforte emerge letteralmente dalle nebbie di Manhattan. I trentaduesimi delle tastiere partono sulle ottave alte per scendere veloci, ricordando in parte il *Preludio in Do diesis minore* di **Sergej Rachmaninov**. Banks: "In effetti quando studiavo quel pezzo mi concentrai su una parte rapidissima che si esegue con le mani incrociate. Non ho fatto altro che trasportare quella tecnica sulla mia intro, peraltro rallentandola meccanicamente in modo da farla diventare il motore ritmico del brano".
Il top del virtuosismo pianistico si raggiunge nei primi trenta secondi, durante i quali si ascolta anche il ronzio di un insetto, ottenuto da Hackett con un pizzico di tapping sulle corde della sua Gibson Les Paul passata attraverso due pedali fuzz. Dopodiché gli stacchi iniziali e l'inconfondibile armonizzazione vocale – di Gabriel e Collins – che scandisce il titolo del brano ci portano subito nel cuore della storia. Rael è munito di vernice spray in lattina, cammina tra le strade di Broadway e improvvisamente intravede tra i vapori del riscaldamento sotterraneo la figura di un agnello sdraiato sul marciapiede. Benvenuti nell'album con i testi più ricchi di riferimenti mai scritti dal cantante dei Genesis. Gabriel: "Misi in fila un po' di scene, sognate dopo le nostre prime visite a New York… mentre la gente torna a casa dai club notturni qualcun altro già apre le saracinesche dei negozi all'alba, qualche taxi in giro per la città e il nostro eroe Rael che sbuca dalle scale della metro".
Nel frattempo il pianoforte acustico dell'intro lascia il passo all'Electrapiano 368 RMI, con cui Banks prosegue la cavalcata a mani incrociate. A tratti sembra quasi che la tecnica pianistica alla base del brano influenzi il testo. Proprio il verso "*Suspension cracked on unmade road*" richiama l'andare su e giù costante delle sospensioni di un autocarro, un po' come fanno le mani incrociate sulla tastiera. Banks: "Io e Peter scrivemmo il brano insieme e fu l'ultima volta che si creò una tale simbiosi compositiva".
Dal canto loro Rutherford e Collins non sono da meno, creando una ritmica serrata che impone subito un cambio ruvido alla musica fino a quel momento più onirica e bucolica. In particolare il bassista adotta un sound distorto inserendo la sua nuova chitarra baritona (o basso a sei corde) Microfret Signature Baritone in un pedale fuzz Marshall, creando una linea di basso che sostiene sia un impatto ritmico simile al rock potente in stile The Who sia un'idea melodica assai orecchiabile. Quando poi Collins, a fine brano, inventa genialmente una ritmica dimezzata sul tempo, ecco che Gabriel sovraincide sul coro del ritornello alcune frasi tratte da *On Broadway* (1963), successo del quartetto doo-wop **The Drifters**.
Il brano, editato per un singolo negli USA (dicembre 1974), vivrà di vita sua nei tour di quasi tutte le epoche: dal tour con Rael protagonista in jeans e T-shirt bianca, a buona parte dell'era Collins fino a quella con **Ray Wilson** (1998). Riappare infine, senza intro e in una versione acustica, nella sezione acustica dell'ultimo *The Last Domino?* tour del 2021-22.

2 ★ FLY ON A WINDSHIELD

Il passaggio al secondo brano nella tracklist introduce subito una caratteristica del concept album: buona parte delle canzoni sono legate

A pagina 19: ***The Waiting Room*****, Torino 24/3/75.**

da intermezzi strumentali in entrata e uscita assolutamente onirici e tipici del sound Genesis di allora. Come se l'audio fosse passato attraverso un filtro d'inviluppo analogico, in parallelo con la nube scura che avvolge Manhattan nella storia di Rael, ecco che tutto risulta sospeso sugli accordi ripetuti della chitarra 12 corde elettrica di Rutherford e gli accordi modali del Mellotron di Banks con timbro corale.

La canzone aveva un titolo di lavorazione assai esplicativo: *Pharaohs Down The Line*. L'idea di partenza è quella di una solenne parata militare dell'antico Egitto, come se i faraoni entrassero a Times Square invece che navigare sul Nilo. Il tutto si regge su due accordi principali che preparano la deflagrazione strumentale, ovvero l'ingresso del faraone Hackett con la Les Paul. Un attimo prima di questo impatto ritmico e melodico, altamente cinematografico, c'è una trovata lirica: il verso di Gabriel che descrive una mosca sospesa in aria sull'autostrada in attesa di un parabrezza su cui schiantarsi. Torna l'insetto, già apparso in forma sonora tra i magneti di Hackett nell'introduzione, questa volta in un'immagine figurativa e allegorica che allude al momento in cui Rael viene inghiottito dal "wall of death".

Lo schianto è musicalmente irresistibile: Collins adotta un pattern ritmico memore del suo idolo **John Bonham** (Led Zeppelin), Rutherford penetra in profondità con i bass pedals, Banks muove il Mellotron e il piano RMI con intervalli di quinta a richiamare le soundtrack di Cinecittà sull'antica Roma. Una base fenomenale per l'assolo memorabile di Hackett, che lentamente prepara la modulazione finale a un semitono superiore rispetto alla parte introduttiva e cantata. Qualcosa ricorda il finale del *Bolero* di **Maurice Ravel** e il chitarrista sceglie di muoversi su una scala armonica dal sapore orientale, la stessa a cui farà ricorso in futuro sia con i Genesis (sul finale di *All In A Mouse's Night*, in WIND & WUTHERING, 1977) sia nella carriera solista (*The Steppes*, in DEFECTOR, 1980). Collins canterà la canzone solo nel tour del 1976 – come parte del ridotto medley *Lamb Stew* – mentre Peter la eseguirà nuovamente per

CARLO MASSARINI.

l'ultima volta nell'ottobre 1982 in occasione della *reunion* "Six of the Best" con i suoi vecchi amici (2 ottobre 1982, Milton Keynes Bowl).

3 ★ BROADWAY MELODY OF 1974

Senza alcuna soluzione di continuità sui solchi del vinile – ma con un index in più sul Cd e peggio ancora dividendo letteralmente in due la continuità dell'audio in due brani separati nelle release digitali – si arriva al terzo momento. Su un giro di accordi marmoreo, con un basso solido e funk, Gabriel passa in rassegna buona parte dell'immaginario collettivo USA, sottoforma di allegorie in versi riferiti alla cultura popolare americana. Un po' come aveva fatto con l'Inghilterra "*venduta al peso della libbra*", adesso è questa carrellata su Broadway a esprimere, in un modo più moderno, il tramonto di una civiltà. Da Groucho Marx a Marshall McLuhan c'è di tutto, passando per il Ku Klux Klan e Carl Jenkins. Il cantante prepara la discesa negli inferi di Rael cantando gli ultimi versi un'ottava più bassa, mentre la musica passa dallo stile metropolitano del 1974 a una coda lirica totalmente sospesa. Qui sono gli archi del Mellotron e le corde in nylon di Hackett a fornire una zattera con cui galleggiare fino alla quarta canzone del disco.

4 ★ CUCKOO COCOON

Come in un sogno le strofe si muovono delicate su due semplici accordi maggiori arpeggiati da Hackett. L'idea proviene dal fratello **John**, quando i due, ancora giovanissimi, suonavano nella loro camera a casa dei genitori. Le voci armonizzate di Gabriel e Collins – il primo esegue anche dolci linee legate di flauto, il secondo non suona la batteria – esprimono l'atmosfera ovattata del risveglio di Rael nel sottosuolo dopo l'impatto con la nube esterna. Il tono soporifero che accompagna il protagonista – facendolo riaddormentare in una specie di bozzolo che inizialmente scambia per la cella di una prigione di Brooklyn – è assecondato dagli arpeggi onirici del pianoforte di Banks e soprattutto dal sound liquido dell'elettrica di Hackett. Quest'ultima non è soltanto filtrata nel Leslie dell'organo ma anche doppiata da una traccia identica passata nell'Echoplex. Secondo lo stesso Hackett si tratta di un errore che la band decise di lasciare nel mix. Come Giona si trova all'interno della balena, così Rael/Peter esegue *Cuckoo Cocoon* durante il tour nell'intimità del sottopalco, sdraiato ai piedi delle tastiere mentre un faro illumina solo il suo volto.

Genesis: monsterlijk goed!

Genesis is ontstaan uit het feit dat de muziek die door Peter Gabriel, Mike Rutherford en Tony Banks als songschrijvers trio geschreven werd, door niemand uitgevoerd werd en daardoor in de vergetelheid dreigde te geraken.

Peter, Mike en Tony bevinden zich tezamen met Anthony Phillips en John Mayhew (negen) tweede groep Genesis te komen. Decca had op voorgaan van Jonathan King (die met met de nieuwe hun betere jongens) Genesis onder contract en het resultaat daarvan was(hun eerste) LP "From Genesis to revelation".

Het succes was zeer matig en "Fame and Fortune" voor Genesis bleven een onbereikbaar ideaal. Decca laat Genesis los en Charisma wordt hun tweede platenbaas.

Bij Charisma krijng Genesis carte-blanche en na een astronomisch bedrijf komt hun tweede LP getiteld "Trespass" op de markt. Op deze LP staat o.a. "The knife" waar Genesis in tijdens bijzonder een groot deel van hun popularitiet aan te danken heeft.

Ook Trespass blijkt een niet al te groot succes te zijn, maar Genesis weigert om zich op de commerciële single-markt te verkopen en blijft in hun eigen muziek en aanpak getrouw.

Boven alle reeds bestaande problemen komt nog het probleem van de live optredens. Hun bühne-act wordt niet alleen op muziek gebaseerd maar tevens op het theatrale aspect en daar lag nu het grote probleem. Welke groep zou

Peter Gabriel

Tony Banks

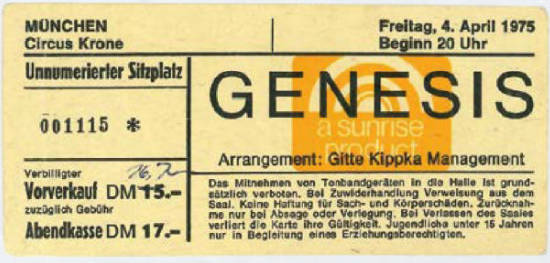
Op deze LP o.a. "Solsbury's ready" waarop de virtuositeit van Genesis duidelijk naar voren komen. Live was Genesis een hoogtepunten voorts nog vermeld en als komende werden ook nog even "Selling England by the pound" en "The lamb lies down on Broadway" en een dubbelalbum van de hele wereld verkocht. Een Genesis konsert is een visuele muzikale gebeurtenis, die door niemand gemist zou moeten worden.

Sopra: articolo tratto dalla rivista olandese «Muziek Parade» (maggio 1975).

5 ★ IN THE CAGE

L'*incipit* di una delle canzoni più suonate in concerto dai Genesis, anche dopo il *Lamb Tour,* è tipico di alcuni incroci compositivi del tutto inaspettati nei loro processi creativi. Mentre il basso pulsante – seguito dalla cassa – è un chiaro riferimento al battito cardiaco di Rael, ora sveglio in una caverna minacciosa, l'attacco vocale è invece di tutt'altra natura. "*I got sunshine in my stomach*" richiama *My Girl* dei **Temptations** con tanto di tributo in stile soul a **Otis Redding**, idolo di Peter fin dai tempi della scuola. L'apparenza leggera dell'intro vocale sfocia presto nel dramma, quando Banks modula l'organo due toni sopra in tonalità minore e contemporaneamente la voce viene trattata da Eno con i suoi filtri analogici, mischiandosi a una nota bassa corale di Mellotron.

La caverna si trasforma in una gabbia di stalattiti e stalagmiti mentre Rael, chiuso all'interno, osserva altre gabbie piene di gente, tra cui scorge per un attimo anche suo fratello John. Alla fine si trova a girare in un vortice mentre Gabriel ripete velocemente il verso *Raindrops Keep Falling On My Head*, titolo di un brano di successo di **Hal David** (testo) e **Burt Bacharach** (musica), incluso nella colonna sonora del film *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969), inciso da **B.J. Thomas**. La scivolosa concomitanza di elementi opposti è tipica di *In The Cage*, a partire dal contrasto ritmico tra il movimento ternario dell'Hammond – eseguito in parte a mani incrociate – e il drumming rigorosamente binario. Il tutto scorre con grande energia rock, in parallelo all'ansia di Rael all'interno della caverna.


MÜNCHEN
Circus Krone
Freitag, 4. April 1975
Beginn 20 Uhr
Unnumerierter Sitzplatz
001115 *
GENESIS
a sunrise product
Arrangement: Gitte Kippka Management
Verbilligter Vorverkauf DM 15.-
zuzüglich Gebühr
Abendkasse DM 17.-
Das Mitnehmen von Tonbandgeräten in die Halle ist grundsätzlich verboten. Bei Zuwiderhandlung Verweisung aus dem Saal. Keine Haftung für Sach- und Körperschäden. Zurücknahme nur bei Absage oder Verlegung. Bei Verlassen des Saales verliert die Karte ihre Gültigkeit. Jugendliche unter 16 Jahren nur in Begleitung eines Erziehungsberechtigten.

La parte centrale è il celebre solo sull'ARP Pro-Soloist con il timbro Fuzz Guitar. Virtuoso è dire poco, la velocità è davvero vorticosa, drammaticamente efficace è l'effetto portamento che lega le note. L'assolo è scritto su una sezione appositamente modulata da Banks, in cui preparazioni e risoluzioni degli accordi sfociano in un momento vocale di grande efficacia drammatica. Qui Gabriel descrive in prima persona lo sgomento di Rael quando vede il fratello in una gabbia esterna alla sua. Come spesso succede con i migliori Genesis, alla base di tutto ci sono i bass pedal di Rutherford mentre sopra Banks cambia la natura degli accordi di maggiore-minore, fino al ritorno dell'ultima strofa cantata.

Appena terminato l'incubo ritmico la canzone si congeda con un outro dal *mood* totalmente diverso, una coda strumentale sospesa tra tastiere, flauto e chitarre ovattate col pedale del volume. Un passaggio terapeutico per le orecchie dopo tanta intensità, un po' come succedeva con la fine di *Dancing With The Moonlit Knight* nell'album precedente, un epilogo onirico soprannominato "Disney" proprio dai Genesis.

Di *In The Cage* va infine segnalata la longevità estrema dal vivo, diventando il brano di questo album più suonato dalla band. Negli anni sarà cantata da Collins, il nucleo di numerosi medley fino all'ultimo nel "Turn It On Again Tour" (2007).

6 ★ THE GRAND PARADE OF LIFELESS PACKAGING

In apparenza è una marcia ripetitiva, secondo Gabriel ispirata appositamente allo stile leggero delle operette vittoriane di **Gilbert & Sullivan**. Materiale adatto per un musical di Broadway ma trasformato in un crescendo ipnotico che si svela lentamente. Da una parte la ritmica quasi militaresca di Collins segue l'ambientazione lirica complessiva. Davanti a Rael, risvegliatosi sul pavimento di una fabbrica, si snoda una sfilata macabra di salme impacchettate. L'immagine distopica è ispirata dalla lettura de *Il mondo nuovo* (1932) di **Aldous Huxley**, la cui introduzione narra di un incubatoio di uteri artificiali per la creazione di esseri umani. Il cantante gira su questo concetto con un'allegoria sul consumismo dilagante e ora, dopo cinquant'anni, ci possiamo accorgere di una premonizione sull'umanità in generale assai più coinvolgente.

Dall'altra parte le ripetizioni del piano RMI di Banks e il trattamento di Eno sulla voce aumentano la carica ossessiva della grande parata, fino a quando tutto rallenta improvvisamente in un modo meccanico. L'idea è l'imitazione di una macchina malfunzionante che si ferma in pochi secondi, senza però rallentare il nastro della registrazione: sono gli stessi Genesis a suonare quella frenata improvvisa. Anche qui la band ha saputo unire gli opposti: il ritmo binario della marcetta viene infatti disturbato dall'aumento degli accordi di piano su cui si regge il giro armonico, da due a tre.

La canzone si chiude in un'atmosfera sinistra, tra le voci di Gabriel e Collins sempre più filtrate e i versi che descrivono la fuga di Rael verso un corridoio. Riappare per un momento suo fratello John, tra i corpi impacchettati sulle stampelle e con il numero nove stampato in fronte.

GAZZARA Plays Genesis: THE LAMB LIES DOWN ON BROADWAY

Dopo i fortunati tributi pianistico-orchestrali PLAY ME MY SONG (2013), HERE IT COMES AGAIN (2020), FOXTROT (2022) e SELLING ENGLAND BY THE POUND (2023), apprezzati anche da **Anthony Phillips** e Steve Hackett, il tastierista e compositore **Francesco Gazzara** torna ad affrontare il repertorio prog dei primi anni Settanta della leggendaria band inglese con un doppio Cd *limited edition* dedicato a THE LAMB LIES DOWN ON BROADWAY, pubblicato dalla IRMA.

L'impianto lirico e l'impatto sonoro complessivo del disco originale, paragonabili a quello di una colonna sonora sinfonica di altri tempi, hanno spinto Gazzara ad arrangiare questo doppio concept album nello stile della serie GAZZARA PLAYS GENESIS: il *focus* sulla parte esclusivamente strumentale, in cerca di dettagli geniali a volte nascosti nell'originale, esaltandone soprattutto la componente cinematografica.

È così che la trascrizione pianistico/orchestrale della musica cerca di riprodurre la componente onirica – a volte l'incubo psichiatrico – dei testi di Peter Gabriel. Un lavoro strumentale che spinge l'immaginazione oltre limite, invitandoci – mentre lo si ascolta – a rileggere i versi immortali dell'opera originale.

Le prime 150 copie di GAZZARA PLAYS GENESIS: THE LAMB LIES DOWN ON BROADWAY in tiratura limitata sono disponibili in pre-order solo sulla pagina dell'artista: www.francescogazzara.bandcamp.com/music/.

> «Mi resi conto che THE LAMB fosse il concept ideale per venire letteralmente fatto a pezzi dalla critica musicale»
> Peter Gabriel

LATO B
1 ★ BACK IN NYC

La brevissima intro, seppur richiamando il battito cardiaco che preludeva *In The Cage*, è un lancio perfetto nella strofa abrasiva, cantata con tono lancinante e sostenuta da un riff ostinato in 7/4 creato sul basso e doppiato dal sintetizzatore ARP Pro-Soloist (timbro "Steel Guitar"). Rutherford mette a frutto le sei corde della Microfret – idea di Hackett, il proprietario originale della chitarra baritona – trasformandola in una specie di arpa su cui intonare degli accordi, come avviene anche altrove in THE LAMB. Tornando alla introduzione, l'accelerazione ritmica è solo il primo esempio di ciò che avviene più avanti, quando incisi e ritornelli variano significativamente la ritmica delle strofe. D'altronde i Genesis torneranno in futuro sul doppio battito del basso che apre *Back In NYC*,

quando lo useranno sei anni più tardi nell'apertura del *Duke Tour* per introdurre *Deep In The Motherlode* (…AND THEN THERE WERE THREE…).

A parte il riff strumentale, vagamente anticipatore della new wave elettronica di dieci anni dopo, è il canto sferzante e tagliente a far pensare al punk. Il tono urlato ai confini delle possibilità dell'ugola a volte è alternato a sussurri impercettibili davanti al microfono, in perfetta simbiosi con lo stato d'animo di Rael, preso da un raptus di rabbia autodistruttiva mentre ricostruisce nella mente le risse tra gang e la prigionia nel carcere di Pontiac. Con un occhio allo stile aggressivo degli **Slade** il cantante si lancia nella narrazione urbana e violenta in prima persona, rincarando la dose durante l'esecuzione live, quando lancia una finta molotov sulle altrettanto plastiche rocce della scenografia del palco. In effetti un brano così ha sempre offerto buoni spunti scenografici, se pensiamo che nel 1982 Gabriel – sempre nella *reunion* "Six of the Best" – entrerà in scena dentro una bara per cantarla dal vivo l'ultima volta con i Genesis.

Le nouveau visage de
PETER GABRIEL

Sopra: articolo di «Pop Rock Jeunesse», rivista canadese in francese (11 gennaio 19 75). A destra: copertina del singolo *Counting Out Time*.

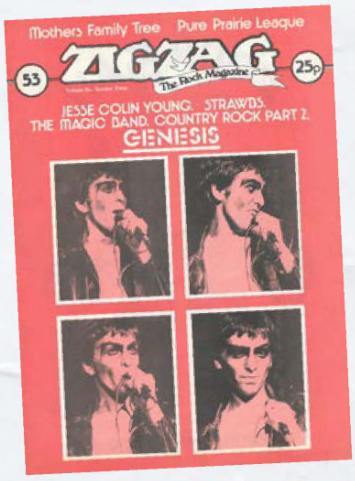
Sotto: label del 45 giri *Carpet Crawlers*. A fondo pagina: copertina del mensile «Zig Zag» (UK) del giugno 1975.

2 ★ HAIRLESS HEART

La violenza ruvida precedente lascia spazio a una introduzione rarefatta e drammatica, ottenuta con lo sfregamento veloce delle corde dell'elettrica sul doppiomanico di Rutherford. Subito dopo le corde in nylon di Hackett scolpiscono la melodia asciutta sul tappeto di arpeggi tra le ottave dell'organo, in un quadro armonico tipicamente bachiano. Il tremolio iniziale della chitarra è una chiara allusione al momento topico della storia di Rael, qui descritto da uno strumentale come nella colonna sonora di un film.

Il protagonista ha una visione tra i ricordi del passato: sta per assistere alla depilazione del suo cuore, organo inspiegabilmente irsuto ma il cui paragone con un porcospino – appena citato nei versi di *Back In NYC* – rimanda direttamente a una metafora di **Sigmund Freud**. In altre parole la rasatura è vista come un tentativo di chiarezza nei rapporti umani, nel caso specifico di Rael è la volontà di tornare alla sincerità dopo aver indossato la maschera da bullo urbano.

È comunque la musica a prendere il sopravvento, non appena le strofe melodiche della chitarra elettrica lasciano lo scettro agli archi orchestrali del Mellotron e al tema romantico eseguito con l'ARP Pro-Soloist. Un momento Genesis assoluto, in cui la suggestione e l'emozione lasciano letteralmente senza fiato.



3 ★ COUNTING OUT TIME

Dall'estrema drammaturgia sonora si passa improvvisamente al primo e unico – nella sua leggerezza – momento scherzoso e in parte esilarante. Già il titolo, "Contando le ore", allude alla sessualità acerba e incontrollata del protagonista, spalmata nei versi su una base ritmica leggera e volutamente pop. Il giro di piano sotto la voce richiama sia un rondò barocco che i Beatles, mentre nella breve sezione strumentale Hackett esegue un solo di chitarra – filtrata nel Synthi Hi-Fli EMS – che sembra una parodia dei fiati ascoltabili nei brani di epoca Dixieland.

La prima esperienza erotica di Rael non poteva essere accompagnata con un umorismo più cinico di questo. Nei versi il giovane portoricano si prepara su un libretto di teoria sessuale che, una volta naufragata la sua "prima volta", dovrà riportare sconsolato in libreria. Il Woody Allen della situazione sembra essere Peter stesso, che ha appena letto la ristampa di un manuale illustrato sulle zone erogene a cura di **Alex Comfort** (*Erogenous Zones and Difficulties in Overcoming Finding Them – A Step by Step Guide for the Adventurous Soul*, 1963).

La trovata è anche canora: Gabriel e Collins cantano insieme con diversi vocalizzi in falsetto da parte del batterista, per poi concludere quella che i Genesis chiamavano tra loro *Sex Song*, con uno stacco di melismi e sospiri disperati. Decisamente troppo in là per fare di *Counting Out Time* un singolo di successo, benché si tratti dell'unica canzone pop all'interno del doppio album.

4 ★ CARPET CRAWLERS

L'intro a mani incrociate sull'Electra-piano RMI è talmente veloce che è difficile distinguere il suono da quello di una celesta. Suona comunque familiare visto che l'abbiamo già ascoltata, più lenta, nella parte centrale della title-track. La melodia ispirata porta l'introduzione direttamente nelle strofe, frutto di lunghe improvvisazioni su soli tre accordi. Mai come prima d'ora le prove spontanee di Mike, Tony e Peter hanno sviluppato un gioiellino pop di simile fattura. La sequenza strofe-ritornello è quanto basta per procedere progressivamente, in un crescendo dinamico innescato dal drumming

leggero di Collins – che affianca in falsetto la voce solista – e dalle note alte e distanti di Hackett, idea che prende in prestito da **Jeff Beck** del periodo **Yardbirds**. La melodia vocale è opera del solo Gabriel, scritta e provata per ore su un pianoforte scordato a casa dei suoceri a Kensington. L'apice emotivo di *Carpet Crawlers* si raggiunge ogni volta che le voci intonano i versi "*We've got to get in to get out*", legati figurativamente alla narrazione del concept che qui narra di una folla a carponi su un tappeto rosso diretta verso una porta in legno chiusa sullo sfondo. Rael entra e trova una tavola apparecchiata, illuminata dalla luce di una candela. A quel punto intravede la via di fuga: una scala a chiocciola diretta verso l'alto.

Paradossalmente il brano, che ha il testo così poco estrapolabile dal concept, è quello che più degli altri ha vissuto di vita propria al di fuori del disco. Non solo dal vivo, come *In The Cage*, perché viene scelta come singolo in UK (18 aprile 1975). Viene registrata nuovamente nel 1999 ai Real World Studios con un team di programmatori sotto l'egida del producer **Trevor Horn** e di Gabriel. In seguito verrà ancora cantata dal vivo da Ray Wilson e da Collins, come bis, nelle ultime *reunion* del 2007 e del 2021-22.

5 ★ THE CHAMBER OF 32 DOORS

Tra le numerose introduzioni memorabili di THE LAMB è di gran lunga la più drammatica e vicina a una ouverture sinfonica. Sostenuto dai bass pedal imponenti di Rutherford e dagli accordi avvolgenti del Mellotron – timbro 3 Violins – è Hackett a lanciarsi in un assolo struggente e ricco di glissati. L'intensità sfocia nelle strofe ritmiche, alternate agli incisi dal sapore gospel, con tanto di Hammond dai registri liturgici e voce soul di Gabriel. Il verso "*My father to the left of me, my mother to the right*" diventa un vero classico delle performance live: è esemplare come un momento così toccante e delicato, in cui si scende nella psiche del protagonista, venga presto spazzato via da un ritornello più solare in stile country rock. Eppure il tono drammatico prevale a fine brano, quando la voce rimane sola, tranne una leggerissima linea di vibrafono e gli accordi del piano, a cantare gli ultimi versi disperati di Rael. Una sola delle trentadue porte consentirà la fuga al protagonista, come narra un testo altamente simbolico, tra cosmogonia biblica e cabala ebraica. Il capolavoro lirico è parallelo a quello musicale, con una chiusura che ribadisce ancora quanto le due anime musicali dei Genesis (Banks e Gabriel) siano legate e di conseguenza quanta lacerazione porterà l'abbandono del secondo. Dopo l'ultima nota vocale passa qualche secondo in silenzio ed è Tony a suonare l'accordo finale al piano, sull'ultima ottava, segnale di chiusura del secondo lato del primo disco, forse presagio di altro.

Peter Gabriel al trucco nel camerino prima di un concerto del tour di THE LAMB (1975).

LATO C

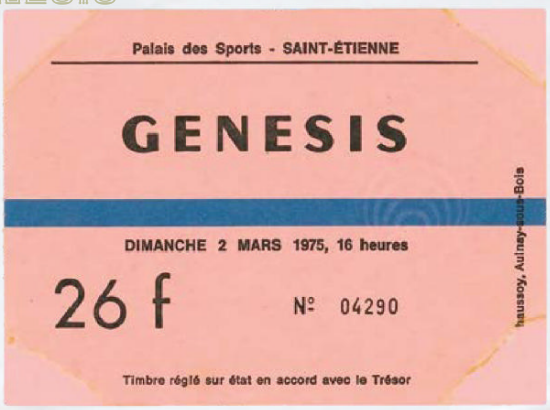
1 ★ LILYWHITE LILITH

L'apertura del secondo Lp è connotata da un riff distorto piuttosto hard, in cui chitarra e basso all'unisono scandiscono i lanci dei versi della strofa. In pieno stile concept la novità è alternata al recupero di atmosfere già ascoltate nelle due facciate precedenti, come la sezione ritmica – oltre agli accordi di Banks – e gli incisi che riprendono *Broadway Melody Of 1974*. Qui però Gabriel si spinge su toni estremamente alti, segno che il dramma di Rael è ormai al suo apice emotivo.

Inoltre parte di *Lilywhite Lilith* risale addirittura agli esordi dei Genesis, quando elaborarono un lungo brano dal titolo *The Movement*, spesso saccheggiato per comporre altre canzoni. Questa composizione è peraltro di poco antecedente a *The Light* (1971), provata ed eseguita dal vivo, con un riff di Collins, da poco entrato nei Genesis. Ebbene, tale melodia viene riutilizzata come ritornello vocale in questa occasione e le armonizzazioni in falsetto non lasciano dubbi su chi sia il vero autore.

Notevole lo stacco tra gli archi drammatici del Mellotron e la ritmica scandita di Rutherford e Collins, mentre Hackett si muove tra i riff con il sound distorto della sua Les Paul. Su tutto sovrasta il canto di Gabriel, perfettamente calato nello stato d'animo disperato di Rael, condotto da una guida non vedente (Lilith) verso una caverna piena di luce, a sua volta proveniente da due sfere ardenti. Il protagonista si siede su un trono di pietra in attesa di essere accompagnato nell'aldilà.

Nel testo c'è un pizzico di naturalismo – con riferimento alle specie animali che vivono nel sottosuolo – e un forte legame spirituale, in particolare con la tradizione popolare ebraica, che indica in Lilith la prima donna sulla Terra, prima ancora di Eva. Come nell'omonimo romanzo fantasy (1895) di **George MacDonald**, Lilith è l'unica in grado di sapere come il Bene possa sconfiggere il Male.



Biglietto del concerto di Saint-Étienne (2 marzo 1975).

2 ★ THE WAITING ROOM

Questo lungo strumentale, nato da un'improvvisazione di circa venti muniti, è la composizione più sperimentale mai scritta e registrata dai Genesis. Divisa in due dal crescendo ritmico progressivo e ansioso, permette a tutti componenti una notevole dose di sperimentazione sui vari strumenti. L'Echoplex, solitamente utilizzato sulla chitarra di Hackett, viene provato sull'oboe di Gabriel, che a sua volta emette suoni gutturali con le sole ance dello strumento. Banks trasforma l'ARP Pro-Soloist in una scatola musical horror, mentre l'intera band agisce forzatamente, in fase di prove, al buio. L'emissione di rumori inquietanti va avanti a lungo finché, nei ricordi di Collins e Banks, fuori dallo studio un tuono violento annuncia lo scoppio di un temporale. Da quel punto i Genesis provano a passare dall'atmosfera iniziale inquietante a qualcosa di leggermente più melodico e ritmico. Collins: "Fuori spuntò un arcobaleno dopo la pioggia ed ecco che cinque persone erano entrate in contatto con qualcosa… suonando davvero insieme". La lunghissima improvvisazione viene ridotta a cinque minuti, però il completo abbandono, o meglio la trance sonora dei protagonisti, sembra non finire mai anche dal vivo. Qui Gabriel, dopo aver improvvisato con oboe e flauto, esce di scena per riapparire dietro lo schermo sottoforma di ombra proiettata, con tanto di cappello a punta e guanti simboleggianti la morte nera. Non stupisce il soprannome dato dai Genesis al brano in versione live: *Evil Jam*.

Pagina 23: Phil Collins prima del concerto allo Shrine Auditorium, Los Angeles, 24/1/1975, archivio della rivista «Circus» (USA), collezione privata Marcello Cirese.

3 ★ ANYWAY

Composizione basata in gran parte su un giro di accordi e arpeggi pianistici di stampo classicheggiante, su cui la melodia del canto procede incalzante con poche pause, rendendo quasi impercettibile e fluido il passaggio tra strofa e ritornello. *Anyway* potrebbe essere un brano pop se non fosse, fortunatamente, caratterizzato da un intermezzo strumentale di gran forgia banksiana e dalla macabra ironia del testo. Il raddoppio veloce delle sestine negli arpeggi del piano e gli stacchi con le note basse della mano sinistra – sottolineati da basso e batteria – rendono la sezione centrale assai drammatica e impetuosa, per sfociare in un solo melodicamente suggestivo di Hackett, con due chitarre armonizzate a intervalli di terza minore. Banks ha scritto buona parte della canzone nel 1969 e una prima versione – ascoltabile molto tempo dopo in un boxset dedicato all'era Gabriel – è confluita nel brano *Frustration*, registrato per il cortometraggio della BBC *Genesis Plays Jackson* (1970) con **Anthony Phillips** alla chitarra e **John Mayhew** alla batteria. Per THE LAMB Gabriel riscrive totalmente il testo, lasciando inalterato il titolo e concentrandosi sull'inevitabile fatalismo di Rael, ormai convinto di trovarsi nell'aldilà. Peter sceglie di cantare *Anyway* in tour disteso a terra su un fianco accanto a Steve, con uno sguardo ironico e leggero sulla morte.

«Mi piaceva che THE LAMB separasse definitivamente i Genesis dal prog di band come EL&P»

Tony Banks

4 ★ HERE COMES THE SUPERNATURAL ANAESTHETIST

La leggerezza prosegue con questo gioiellino, caratterizzato dall'intro eterea, coda struggente e soprattutto parte centrale vocalizzata "saltellante". Dopo aver scandito il titolo Gabriel si lancia in una serie di cori staccati, doppiati in falsetto da Collins, apparentemente ironici e ritmicamente danzabili. Come spesso succede, i Genesis riescono a rendere orecchiabile persino un brano scritto su un tempo dispari con un ostinato – la 12 corde elettrica di Rutherford – a cui non è facilissimo stare dietro.
Notevole il cambiamento d'umore nella coda, quando il Mellotron fornisce l'ambiente sonoro ideale alle svisate di Hackett, ennesima parte struggente che ha la funzione di traghettare le orecchie verso la canzone successiva.
Il protagonista "soprannaturale" della canzone potrebbe essere una figura tetra, impersonando la morte, invece Gabriel e i Genesis lo trasformano in un candido dottore, che spruzza gas anestetico sul viso di Rael. Un atto simbolico che segna l'inizio del percorso di redenzione del protagonista di THE LAMB.

5 ★ THE LAMIA

Buona parte del miracolo compositivo di *The Lamia*, uno degli episodi più ispirati di THE LAMB, si deve al fatto che il testo sia stato scritto prima della musica. Concentrandosi su quella che a tutti gli effetti sembra una composizione poetica di Peter, Banks scrive a pennello una modulazione di accordi arpeggiati al pianoforte influenzati da **Claude Debussy**, che pian piano cresce epicamente fino all'esplosione del ritornello. Alternando sul Mellotron timbri di archi e di cori sull'inciso il tastierista cesella un vero capolavoro, in cui Gabriel interpreta la melodia vocale in stato di grazia, aggiungendo lirismo sulle strofe con un riff di flauto armonizzato dall'ARP Pro-Soloist. *The Lamia* musicalmente è anche l'apice della creatività chitarristica di Hackett, autore nel finale di uno dei soli di chitarra elettrica più belli della sua storia con i Genesis. Come già successo in altre loro canzoni che citavano la mitologia classica, la Gibson Les Paul del chitarrista riesce a dare il massimo in emotività, facendo letteralmente decollare la composizione nella parte conclusiva. Di mitologia il testo è intriso da cima a fondo, a partire dal titolo che si riferisce alle creature metà donna e metà serpente di tradizione ellenica, riprese anche dai poeti romantici del XIX secolo. Le note di copertina citano non a caso sia **Filostrato** – filosofo greco

ARMANDO GALLO

The Colony Of Slippermen, California, gennaio 1975.

– sia **John Keats**, già citato in *Watcher Of The Skies* (FOXTROT). La piscina in cui Gabriel sistema le Lamia, assetate del sangue di Rael, è uno sfondo macabro alla pari del testo gotico di *The Musical Box* (NURSERY CRYME), ma la componente cinematografica di *The Lamia* prende letteralmente il volo nei concerti. Qui Peter canta vestito di bianco all'interno di un enorme cono velato, corredato da serpenti dipinti, che inizia a ruotare su se stesso e a sollevarsi appena aumenta il ritmo delle strofe.

6 ★ SILENT SORROW IN EMPTY BOATS

I Genesis decidono di trasformare un intermezzo strumentale di raccordo in una composizione più strutturata, nata anche questa da un'improvvisazione incisa su nastro due mesi prima rispetto alle registrazioni ufficiali in Galles: la ripetizione di una lenta scala ascendente di sei note suonata da Rutherford sull'elettrica affonda nel mare di Mellotron – timbro corale – e negli effetti ambient di Eno, con qualche percussione eterea di Collins. Il movimento delle onde è sicuramente l'appiglio ideale per suggerire un ponte sonoro verso l'ultima facciata del concept e non a caso il titolo di lavorazione del brano è *Victory At Sea*.

Il titolo, che richiama imbarcazioni immerse nella nebbia, è una frase inserita nei versi di *The Lamia*. È una chiara allegoria dello stato d'animo di Rael, la cui malinconia è resa attraverso una musica dai toni ambient, che sembra ispirata ai quadri fiamminghi del Seicento.

LATO D

1 ★ THE COLONY OF SLIPPERMEN

Il brano più lungo e sorprendente in verità dell'intero album è diviso in tre sezioni, attinenti allo sviluppo della storia prima del suo epilogo. Più la trama si arricchisce di elementi ai limiti della repulsione fisica, più la musica aumenta il suo potenziale creativo. Si tratta in effetti di una piccola suite che da una parte mette in mostra il virtuosismo creativo di Banks – qui raggiunge una complessità espressiva e tecnica che si completerà nei successivi due album dei Genesis – e dall'altra fa un utilizzo più esteso e integrato degli effetti. Non solo "Enossification" ma anche manipolazioni e trovate sonore con

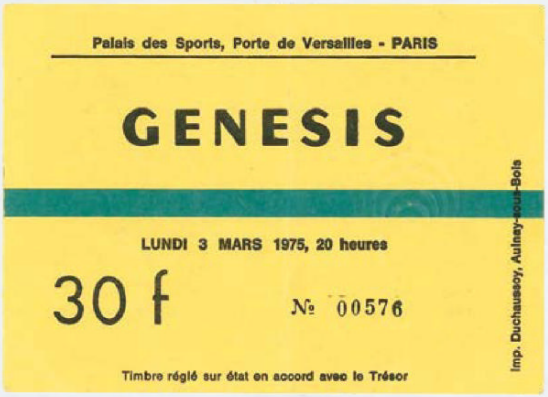
protagonista John Burns. Il fonico e coproduttore decide infatti di filtrare l'intero mix della canzone nell'Echoplex, per poi mixarlo insieme ai canali destro e sinistro "puliti", ovvero senza alcun effetto. Il risultato rende particolarmente liquido e al tempo stesso tagliente il sound.

La prima sezione, *Arrival*, non è altro che un'improvvisazione di Hackett – dal titolo *Chinese Jam* – già provata in precedenza e ricca di riff orientaleggianti. Descrive in musica l'arrivo di Rael presso la colonia degli amorfi (Slippermen, letteralmente "uomini pantofola"), le cui sembianze sfigurate sono il frutto della comune esperienza nella piscina delle donne-serpente Lamia.

Dopo la canzone espone le strofe terzinate e allegre, con Banks impegnato contemporaneamente su Hammond ed Electra-piano RMI in una serie di terzine incastrate di non banale esecuzione. Su tutto ciò Gabriel adagia una melodia declamata e solare, citando in apertura un verso del poeta romantico **William Wordsworth**. Il brano viaggia tra diverse voci e personaggi, a partire dallo sconsolato Rael, proseguendo con uno Slippermen che gli spiega il perché della triste condizione fisica in comune.

A questo punto si entra nella sezione centrale, *A Visit To The Doktor*, in cui gli stacchi di basso e batteria lanciano l'ennesima parte intricata tra organo e sintetizzatore ARP. Ancora una volta il canto si insinua, ricco di dettagli melodici e dell'effettistica di Eno. In particolare vengono modificate elettronicamente le voci degli Slippermen e si ode il deflagrare di una bomba nel momento in cui i versi si riferiscono all'evirazione del povero Rael da parte del dottor Dryper. La castrazione nella trama è un consiglio del fratello John, anche lui trasformatosi in un amorfo della colonia.

Da un tale incubo lirico si esce soltanto con l'ultima sezione, legata alla precedente, *Raven*, ovvero il "corvo", che nel testo di Gabriel ruba la provetta contenente l'organo genitale di Rael. Un momento strumentale sublime descrive la corsa disperata del protagonista per recuperare il maltolto, con un assolo iconico all'ARP Pro-Soloist (timbro Steel Guitar) che i Genesis riprenderanno in numerosi live medley futuri. Alla fine il corvo molla la provetta nelle acque di un fiume e la musica sfuma sull'ennesima modulazione armonica, che prelude alle atmosfere più pacate che seguono, prima del gran finale.



Biglietto del concerto parigino del 3 marzo 1975.

Il travestimento di Gabriel da Slipperman sul palco, inutile dirlo, è un momento di puro teatro – a partire dall'uscita a carponi da un lungo tubo fallico con un costume pieno di protuberanze deturpanti – che camuffa però inevitabilmente il timbro della voce.

2 ★ RAVINE

Strumentale interamente basato sul tremolo delle 12 corde elettriche e delle note altissime in frequenza dell'ARP, quasi un respiro lontano del vento che il tastierista utilizzerà nuovamente qualche anno dopo su *Unquiet Slumbers For The Sleepers* (WIND & WUTHERING). La metafora descritta dal paesaggio sonoro è un momento cardine della storia: Rael esce dal mondo del Male per entrare in quello del Bene attraverso l'auto-purificazione nel fiume, a valle di un burrone citato nel titolo.

È ovviamente voluta l'assonanza tra "Ravine" e "Raven" del brano precedente, così come la scelta del protagonista indeciso tra le due rive del fiume è ispirata probabilmente – nello sviluppo della trama – a **Ray Bradbury**. Non certo una novità, visto che lo scrittore di fantascienza è già citato dai Genesis degli esordi in *Am I Very Wrong?* (FROM GENESIS TO REVELATION).

Sicuramente è un altro intermezzo strumentale che diventa composizione unica, peraltro inciso poco prima del missaggio, come avviene per *Silent Sorrow In Empty Boats*.

3 ★ THE LIGHT DIES DOWN ON BROADWAY

Banks e Rutherford non solo si occupano della parte lirica ma decidono – soprattutto il tastierista nel suo ruolo di *factotum* armonico dei Genesis – di riprendere alcune sezioni musicali già presentate nei brani precedenti. Si tratta di sezioni rimodulate in modo geniale, come il ritornello che rallenta quello della title-track che apriva il disco o la strofa che cita la melodia dell'inciso di *The Lamia*.

La composizione, così rallentata, scorre fluida, parallelamente al testo che narra la vicenda in terza persona, mettendo in risalto il valore universale della vicenda di Rael. Quest'ultimo individua una fonte di luce sul burrone, una finestra che lo può ricondurre a casa, mentre suo fratello John sta annegando nel fiume. Rael sta ultimando il cammino di redenzione ma decide di salvare il fratello e si getta in acqua, mentre lentamente, come la corrente fluviale, la canzone descrive "la luce che si spegne su Broadway".

4 ★ RIDING THE SCREE

In gran parte strumentale, escludendo l'intervento vocale nella seconda sezione, contiene uno di quei momenti tipici dei futuri Genesis in trio (Banks, Collins e Rutherford) in cui prevale il virtuosismo, perfettamente calato nel caleidoscopio prog di quegli anni. Le mani del tastierista si muovono incrociate e velocissime sull'ARP Pro-Soloist, con il portamento che crea un effetto straniante sostenuto da una ritmica serrata di basso e batteria su tempo dispari. Ha-

«Il lavoro fu molto difficile, con alti e bassi, eppure capii presto che la storia di Rael era efficace»
Mike Rutherford

ckett non partecipa alla registrazione e tantomeno all'esecuzione dal vivo della canzone. Anche qui – come in *The Colony Of Slippermen* – tra le mani di Banks emerge un riff di note alte del sintetizzatore che la band riprenderà nei live medley dei primi anni Ottanta, sempre introdotti da *In The Cage*. Il testo è ricco di giochi di parole con un nuovo riferimento ironico all'attualità americana: il tuffo di Evel Knievel, celebre stuntman che fallì nel 1974 il salto dello Snake River Canyon (Idaho) con una moto da cross. La metafora non è riferita soltanto al salto nel fiume di Rael ma soprattutto allo stesso Gabriel, che sta per decidere di proseguire da solo. Non a caso il verso conclusivo di *Riding The Scree* – per inciso anche il retro del primo singolo dell'album, *Counting Out Time* – recita la frase: "*Here I Go!*"

5 ★ IN THE RAPIDS

Il principale autore di questa ballad aperta e condotta dalla 12 corde elettrica è Rutherford, però il crescendo emotivo della melodia vocale e dell'arrangiamento – con l'aumento progressivo di batteria, pianoforte e dell'elettrica di Hackett soprattutto nella versione live – ne fanno una traccia perfettamente calata nell'epilogo della trama.

Rael ha trascinato sulla riva del fiume il corpo esanime del fratello e quando ne osserva il volto si accorge che sta guardando se stesso. In altre parole uno sdoppiamento di personalità junghiano, in cui John non è solo l'*alter ego* di Rael ma anche il suo inconscio. In un complesso riferimento alla psichiatria Gabriel tenta di spiegare nei versi l'ottica spirituale dell'intero concept: l'altruismo del protagonista nel tentativo di salvare il fratello rimanda direttamente alla figura iniziale dell'agnello su Broadway, presente per salvare i peccati dell'umanità.

La musica accompagna questa difficile interpretazione lirica in maniera piuttosto morbida ma il vero colpo di scena arriva sul finale, quando l'ARP Pro-Soloist intona col portamento una fastidiosa sirena che, oltre a simboleggiare la scoperta del proprio volto in quello del fratello, funge anche da ponte per passare al brano finale.

6 ★ IT

La canzone precedente costituisce uno dei (numerosi) casi in cui Gabriel ha scelto di ricantare la sua parte daccapo nella seconda metà degli anni Novanta, nella versione dal vivo allo Shrine Auditorium di Los Angeles del 1975 – inizialmente per l'inclusione della performance nel cofanetto 2 ARCHIVE 1967-1975 del 1998 – mentre quella successiva era stata completamente omessa (perché non rinvenuta ufficialmente) nella selezione live appena citata. Anche se nel 2025 *It* live – dallo stesso concerto – viene finalmente inclusa nel nuovo boxset dedicato a THE LAMB, già ascoltando la traccia originale in studio si capisce quanto sia artificialmente lontana dal resto dello stile del concept album.

La ritmica serrata quasi funk e il semplice riff ripetuto di chitarra elettrica e ARP nei ritornelli – molte le ripetizioni – crea a lungo andare una certa assuefazione. Le armonizzazioni iniziali di Hackett e Banks a contorno della strofa rendono comunque *It* ancora prog, peraltro suonata dai Genesis nel tour seguente a quello di THE LAMB – con Bill Bruford alla batteria – in cui la coda sarà collegata all'intro di *Watcher Of The Skies*. È comunque uno di quei brani grattacapo in fase di mix, in cui John Burns si trova a mettere in ordine nel gran numero di tracce sovraincise insieme a una parte della band, per poi dover cambiare tutto non appena interviene Banks, che ha spesso confessato di non gradire *It* come conclusione del disco.

Il testo conferma questa inadeguatezza all'interno del concept, fin dalla volontà di trasformare il pronome It nell'Io – o meglio nel Sé – di Carl Jung, con Rael e il fratello avvolti in un'unica entità dissolta nella nebbia. Tanti i giochi di parole surreali, tra uova, galline, citazioni di Jimi Hendrix e dei Rolling Stones. È come se Peter volesse appositamente chiudere la complessità del concept con qualcosa di più nonsense e, almeno per lui, più leggero e forse meno pretenzioso. Una confusione confermata da chi ricorda le performance di *It* nel *Lamb Tour*: su due pedane opposte ai lati posteriori del palco ci sono due Rael, quello a sinistra è Gabriel, quello a destra un manichino vestito nello stesso identico modo. "*It is here… It is now…*".

ARMANDO GALLO

I Genesis all'hotel Savoy di Londra (17 febbraio 1975).

Steve e THE LAMB

Abbiamo raggiunto l'ex chitarrista dei Genesis a Londra, grazie alla collaborazione di Raffaella Golinucci di Musical Box 2.0, per porgli qualche domanda su THE LAMB LIES DOWN ON BROADWAY, il suo nuovo album dal vivo e sul tour italiano di settembre, di cui «Prog Italia» è media partner.

Testo: **Guido Bellachioma**

A un certo punto smetto di preparare le domande per Steve… diciassette. Troppe? No, ammetto che avevo dimenticato quanto le sue risposte fossero "sintetiche"…

POCHISSIMI ALBUM — E NON SOLO NEL ROCK PROGRESSIVO — HANNO ACCESO L'IMMAGINAZIONE DEGLI ASCOLTATORI QUANTO THE LAMB LIES DOWN ON BROADWAY DEI GENESIS. SECONDO TE, PERCHÉ? COME GUARDI OGGI A QUELL'ALBUM, RISPETTO A COME LO VIVEVI NEL 1974?

Perché THE LAMB era un lavoro ben scritto e costruito da tutti noi, e i fan si sono affezionati in particolare al concept. Credo che abbia superato la prova del tempo con eleganza, e col passare degli anni suoni sempre più dolce.

IN CHE STATO D'ANIMO I GENESIS SI SONO AVVICINATI A THE LAMB? ERA GIÀ CHIARO CHE SAREBBE STATO L'ULTIMO CON PETER GABRIEL?

Sì, sapevamo che Peter aveva intenzione di andarsene. Credo che fosse necessario lasciargli spazio per esprimersi, se volevamo che il progetto andasse avanti. E lui ha fatto un ottimo lavoro su se stesso, il suo percorso solista ha prodotto grande arte.

L'ALBUM HA RICHIESTO MOLTO TEMPO PER ESSERE COMPLETATO, E FU SCRITTO E REGISTRATO IN LUOGHI CON ATMOSFERE MOLTO DIVERSE. PENSI CHE QUESTO PROCESSO COSÌ COMPLESSO ABBIA INFLUENZATO IL RISULTATO ARTISTICO?

No, ci siamo semplicemente concentrati sull'idea di far funzionare il tutto, ovunque ci trovassimo.

PER MOLTI FAN DEI GENESIS, THE LAMIA CONTIENE IL TUO ASSOLO DI CHITARRA PIÙ BELLO. TU COME LO CONSIDERI? QUALI BRANI DI THE LAMB SENTI TI RAPPRESENTANO DI PIÙ?

È uno dei miei assoli più melodici, e ne sono orgoglioso. *The Lamia* e *Fly On A Windshield* sono le composizioni in cui mi riconosco di più: con la chitarra, lì, sono riuscito a esprimermi pienamente.

QUALI SONO I TUOI RICORDI PIÙ BELLI LEGATI A QUEST'ALBUM? E QUELLI MENO PIACEVOLI?

Partecipare alla creazione di *Fly On A Windshield* è stato emozionante, e anche lavorare — seppur brevemente — con **Brian Eno** è stato stimolante. Il momento meno piacevole? Quando il pavimento del bagno crollò proprio sotto i miei piedi a Headley Grange.

IL CONCEPT DI THE LAMB ERA QUALCOSA IN CUI CREDEVA TUTTA LA BAND, OLTRE A PETER? ERA CHIARO PER TUTTI? A CINQUANT'ANNI DALL'USCITA COME VEDI LÀ STORIA DI RAEL?

La band era convinta del concept, e sapevamo che l'album aveva qualcosa di speciale. Per me è una favola moderna sulla redenzione, raccontata in modo efficace. Ancora oggi è stimolante…

LA PARTECIPAZIONE DI BRIAN ENO È NATA QUASI PER CASO. C'È CHI SOSTIENE CHE ABBIA FATTO PIÙ DI QUANTO RISULTI NEI CREDITI. PENSI CHE LA SUA PRESENZA ABBIA CAMBIATO LA DIREZIONE MUSICALE DEL GRUPPO?

Brian Eno fu una ventata d'aria fresca: portò con sé effetti sonori e idee di produzione davvero creative. Difficile dire oggi come sarebbero andate le cose, però sicuramente io sono stato contento che ci fosse…

RISPETTO AGLI ALBUM PRECEDENTI, THE LAMB SEMBRA DARE PIÙ SPAZIO AI TESTI CHE ALLA MUSICA. SECONDO TE, C'È IL RISCHIO CHE IL

«Credo che THE LAMB abbia superato la prova del tempo con eleganza, e col passare degli anni suoni sempre più dolce»

KRUSS JAKOB.

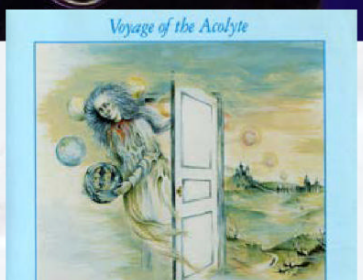
DISCO SIA UN PO' "SOVRACCARICO" DI PAROLE? QUANDO PETER ANDÒ NEGLI STATI UNITI PER INCONTRARE WILLIAM FRIEDKIN, REGISTA DE L'ESORCISTA, ERA GIÀ INDIETRO CON I TESTI. È VERO CHE I GENESIS, COME HA RACCONTATO PHIL COLLINS, CONSIDERARONO L'IDEA DI PUBBLICARE UN ALBUM SOLO STRUMENTALE?

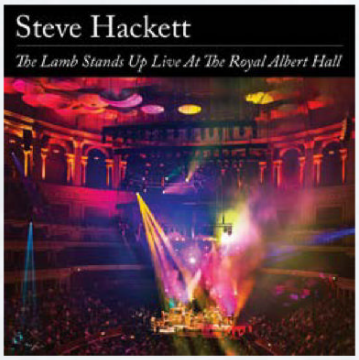
No, direi che si trattava semplicemente di un diverso equilibrio, e trovo sempre positivo che tra un album e l'altro ci sia varietà. Non credo che i Genesis abbiano mai preso davvero in considerazione l'idea di pubblicare l'album solo in forma strumentale, anche se la musica — da sola — funzionava già molto bene.

LA COPERTINA È MOLTO DIVERSA DA QUELLE DEI PRECEDENTI ALBUM DEI GENESIS. CHE NE PENSI?

È un approccio più moderno, che funzionava bene proprio perché rifletteva l'ambientazione urbana della storia.

Sopra: Hackett in una foto recente. Accanto: VOYAGE OF THE ACOLYTE (1975). Sotto: THE LAMB STANDS UP – LIVE AT THE ROYAL ALBERT HALL (2025).





LA PARTE BRITANNICA DEL TOUR PER PROMUOVERE IL NUOVO ALBUM FU RIMANDATA DI DIVERSI MESI A CAUSA DI UN INFORTUNIO ALLA TUA MANO SINISTRA, MENTRE LE DATE AMERICANE SI SVOLSERO COME PREVISTO. COSA SUCCESSE? COME FU ESIBIRSI MENTRE ERI ANCORA IN CONVALESCENZA? È VERO CHE, OLTRE ALLA FISIOTERAPIA, TI SOTTOPONESTI A UN TRATTAMENTO CON STIMOLAZIONE ELETTRICA? QUESTO HA INFLUENZATO IL TUO MODO DI SUONARE?

Non potei partecipare al mixaggio dell'album, perché il mio infortunio alla mano sinistra era piuttosto serio. Salire sul palco in quelle condizioni fu una vera sfida: avevo perso forza nella presa. Sì, mi sottoposi anche al-

la stimolazione elettrica, e credo abbia davvero accelerato la guarigione.

COM'ERANO I CONCERTI, SOPRATTUTTO NELLE PRIME DATE, QUANDO L'ALBUM NON ERA ANCORA USCITO NEGLI STATI UNITI? DOVEVA ESSERE TUTTO MOLTO IMPEGNATIVO, TRA GLI ALLESTIMENTI E LA SINCRONIZZAZIONE DEI PROIETTORI. LE PERFORMANCE VOCALI DI PETER RISENTIVANO DEI COSTUMI, COME QUELLO DA SLIPPERMAN? HAI MAI VISTO LA BAND THE MUSICAL BOX ESEGUIRE THE LAMB? TROVI CONVINCENTE LA LORO RICOSTRUZIONE?

I primi concerti del tour furono particolarmente impegnativi, perché il pubblico non conosceva ancora l'album. Ma Peter riusciva comunque a cantare molto bene, qualunque cosa indossasse. Sì, ho visto **The Musical Box** eseguire THE LAMB: la loro è un'interpretazione valida.

IL CONCERTO FINALE DEL TOUR DI THE LAMB AVREBBE DOVUTO SVOLGERSI A TOLOSA IL 23 MAGGIO, NON A BESANÇON IL 22. MA LA DATA FU CANCELLATA. E SE HO LETTO BENE, LO SAPESTE SOLO DURANTE IL SOUNDCHECK DEL GIORNO PRIMA. NON È UN PO' STRANO CHIUDERE LA STORIA DEI GENESIS CON PETER IN MODO UN PO' IMPROVVISO, DOPO AVERLA ATTESA A LUNGO? QUESTO HA CAMBIATO LA VOSTRA PERCEZIONE DELLA FINE DI QUELLA FORMAZIONE DEL GRUPPO?

I Genesis non finirono in quel momento! Ma sì, quella fu l'ultima volta con Peter. Il tour era durato nove mesi, quindi la perdita di una data non fu vissuta come un grande problema, ormai avevamo metabolizzato la cosa.

IL TUO LEGAME CON L'ITALIA È SEMPRE STATO FORTE, SIA CON I GENESIS CHE DA SOLISTA. COSA RICORDI DEL CONCERTO DI TORINO (24 MARZO 1975, UNICA DATA ITALIANA DEL TOUR DI THE LAMB)?

C'erano disordini in città, a causa dell'instabilità politica. Le macchine venivano incendiate e la polizia era in strada. Ma ricordo che il concerto andò molto bene, e il pubblico rispose con entusiasmo.

> «I primi concerti del tour furono particolarmente impegnativi, perché il pubblico non conosceva ancora l'album»

IL TUO PRIMO ALBUM SOLISTA, VOYAGE OF THE ACOLYTE, ARRIVÒ POCHI MESI DOPO LA FINE DEL TOUR DI THE LAMB. FU CREATO PIÙ IN FRETTA, CON UNA MAGGIORE COMPONENTE STRUMENTALE, SENZA IL VINCOLO DEI TESTI DI PETER, E CON UN SUONO PIÙ APERTO E PROGRESSIVO. QUALI BRANI DI V.O.T.A. AVREBBERO POTUTO ADATTARSI A THE LAMB? ANCORA OGGI IL TUO DISCO DI ESORDIO SEMBRA ESPRIMERE UNA PROFONDA VOGLIA DI LIBERTÀ.

Non credo che quei brani si sarebbero adattati a THE LAMB, perché il concept era completamente diverso. Fu una sensazione splendida riuscire a creare un album di successo, e sentirmi finalmente padrone del mio destino. Esprimeva quella mia voglia di libertà creativa anche se ero comunque felice di essere con i Genesis.

IL NUOVO COFANETTO DI THE LAMB È PREVISTO PER IL 31 DICEMBRE 2025. PERCHÉ TUTTI QUESTI RINVII? STAVOLTA USCIRÀ DAVVERO? SEI SODDISFATTO DELLA PRODUZIONE?

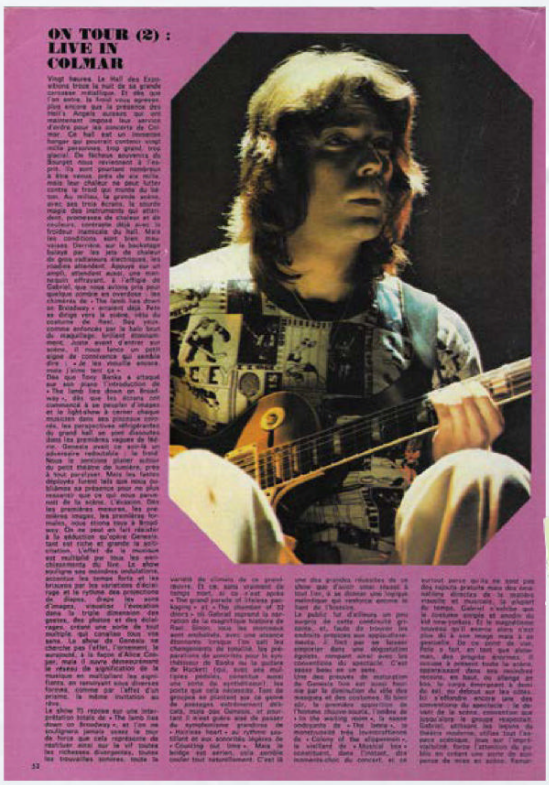
Non so esattamente da cosa dipendano tutti questi ritardi. Da parte mia, ho già dato tutto quello che potevo. Spero davvero che il cofanetto esca a dicembre, come previsto. Sono certo che il risultato finale sarà eccellente.

THE LAMB STANDS UP – LIVE AT THE ROYAL ALBERT HALL È IL TUO NUOVO LIVE ALBUM. COME HAI SCELTO QUALI BRANI INCLUDERE DA THE LAMB? CHE EFFETTO TI FA SUONARLI SINGOLARMENTE, FUORI DAL CONTESTO NARRATIVO DEL TOUR 1974/75? COME SONO CAMBIATI GLI ARRANGIAMENTI RISPETTO AD ALLORA?

Ho scelto quelli che secondo me sono i brani e le melodie più forti. Anche presi singolarmente, funzionano benissimo, ma l'ordine in cui li eseguiamo mantiene comunque lo spirito dell'originale: si apre con il primo pezzo e si chiude con l'ultimo, come un viaggio che conserva il suo arco narrativo. Rispetto a quei tempi, oggi possiamo contare su una strumentazione più ricca e su risorse sonore molto più evolute, che danno ai brani una marcia in più. Inoltre, lo spettacolo di luci è diventato davvero spettacolare, e questo rende l'esperienza ancora più coinvolgente.

IL TOUR ITALIANO INCLUDERÀ VARIAZIONI NELLA SCALETTA RISPETTO A THE LAMB STANDS UP?

Sì, perché al posto di *Dancing With The Moonlit Knight* e *Cinema Show*, quest'anno suoneremo *Supper's Ready*, per offrire una variazione al pubblico italiano.


ON TOUR (2) : LIVE IN COLMAR

Sopra: biglietto dell'unico concerto italiano del tour di THE LAMB (Torino, 24 marzo 1975). Sotto: articolo dal mensile francese «Best» (aprile 1975) e biglietto del concerto di Besançon del 22 maggio 1975, ultima data dei Genesis con Gabriel in formazione.

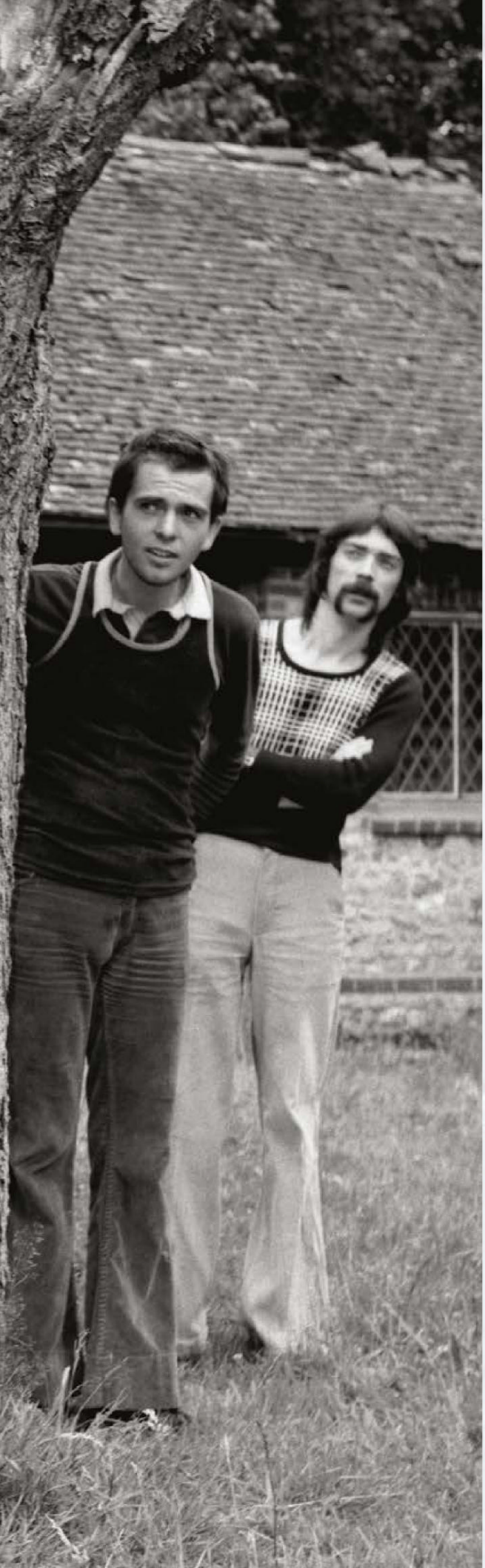
I racconti di STEVE

Il 3 settembre 2019 la collana Lizard della Rizzoli pubblica *The Lamb*, libro ovviamente incentrato sull'ultima opera dei Genesis con Gabriel, a cura di Mino Profumo, super esperto del ''culto'' genesisiano, con la collaborazione di Jon Kirkmae. Di seguito pubblichiamo la sezione del libro in cui **Steve Hackett** s'immerge nell'atmosfera di quei momenti…

Testo: **Steve Hackett**

Al tempo di THE LAMB, ma direi addirittura dal tour di SELLING ENGLAND, le tensioni erano tutte interne alla band, con la fuoriuscita di **Peter Gabriel** che minava l'equilibrio. Io volevo che restasse. Era un elemento fantastico del gruppo, un amico e un alleato quando si trattava di tentare idee insolite. Le nostre aspettative dopo SEBTP erano alte, e il nuovo album possedeva tutte le qualità per cui avevamo lottato. Prima di iniziare le prove, musicalmente non avevamo ancora abbozzato nulla, a eccezione di *Lilywhite Lilith*, composta da **Phil Collins** e che avevamo già suonato diversi anni prima. La maggior parte dei nuovi brani furono composti da zero, frutto di prove estenuanti. Si decise di andare a Headley Grange, un posto assurdo che è stato frequentato nel corso degli anni da un sacco di band per provare e registrare i propri album. Paradossalmente, THE LAMB non l'abbiamo registrato lì, dal momento che comporre un doppio album ri-

Genesis a Headley Grange (luglio 1974).



chiede molto più tempo del normale ma l'atmosfera del posto influenzò la composizione. Headley Grange, ne sono convinto, aveva tutte le carte in regola per essere un luogo infestato da strane "presenze". Di notte c'erano rumori pazzeschi, che non facilitavano il sonno, e alle pareti dei quadri inquietanti con sguardi che sembravano fissarti da qualsiasi posizione. Inoltre, una mattina il pavimento del bagno crollò l'attimo in cui mi allontanai dal lavandino, dopo essermi lavato le mani. Percepivo una presenza malevola e so che anche i **Led Zeppelin** credevano che quel posto fosse infestato. Mi sembra di esserci rimasto all'infinito, non ricordo di preciso quanto ma credo quasi tre mesi. Per me non era un bel periodo: mi stavo separando dalla mia prima moglie e da pochi mesi avevo anche un figlio, Oliver, nato nel febbraio del 1974. Non c'era solo Peter alle prese con gravi problemi familiari. Mi ero dedicato anima e corpo alle session di Headley Grange, avevo cominciato a sperimentare suoni inusuali, molto diversi da quelli di SELLING. Anche per questo motivo adoro l'ultimo remix di THE LAMB, che porta fuori tantissimi miei effetti, rimasti sepolti nel missaggio della versione originale, strati e strati di "strange noises" molto interessanti. Con il passare del tempo il mio affetto per questo concept è cresciuto, dal momento che è estremamente stratificato. Forse aveva ragione Phil, quando diceva che se si è depressi vengono fuori idee e composizioni di gran lunga migliori. A parte il Synthi Hi-Fli, il guitar synth che molti conoscono già e che esteticamente assomigliava a un lavandino, ho usato per la prima volta un amplificatore a transistor della HH Electronics (dal suono meno potente ma più preciso rispetto a quelli che utilizzavo prima). Inoltre, cosa che sanno in pochi, mi sono divertito a suonare un vibrafono mandando poi il nastro al contrario. Diverse idee atonali presenti in *The Waiting Room* sono mie, cercavo in sostanza di creare un contrasto con il resto del disco e di contribuire negli arrangiamenti più che nelle composizioni: *Fly On A Windshield*, grandiosa, *Cuckoo Cocoon*, parte di *The Lamia*, *Hairless Heart*, che è uno dei rari momenti lirici del disco, *Here Comes The Supernatural Anaesthetist* e ovviamente gli assoli presenti qua e là. Quando il tempo a nostra disposizione terminò, lasciammo Headley Grange e ci trasferimmo in un posto isolato nel Galles. Lì almeno le condizioni atmosferiche migliorarono. Era una sistemazione molto più rilassante, anche se piuttosto spartana. Le registrazioni in Galles furono un periodo gradevole che durò un mesetto, ma le lotte intestine ripresero al momento del missaggio finale agli Island Studios di Londra quando le tappe forzate a cui ci sottoponemmo per finire in tempo gettarono ulteriore benzina sul fuoco delle nostre tensioni. Io a un certo punto rinunciai a portare avanti le mie idee perché era chiaro che, a parte le gerarchie prestabilite all'interno della band, Peter se ne sarebbe andato e non avevo intenzione di far precipitare la situazione. Il gruppo, insieme a **Tony Smith**, fece una specie di patto di non belligeranza, una sorta di *gentlemen's agreement*: avremmo pubblicato un ultimo disco con Peter e completato il relativo tour.

Agli Island Studios, dove la band aveva già registrato FOXTROT e SELLING, entrò in scena **Brian Eno**. Lui era in un'altra sala a un piano superiore, coinvolgerlo fu un'idea di Peter. Eno lavorò sulla resa generale delle parti vocali e delle chitarre in una sola giornata. Per me il suo approccio era una boccata d'aria fresca. Era un tipo allegro, voleva che le registrazioni fossero anche divertenti. Leggenda vuole che Eno abbia suonato anche qualche tastiera nell'album, ma in realtà intervenne solo per aggiungere effetti alla voce di Peter, cosa che implicava anche un trattamento alle chitarre. Ma non sfiorò nemmeno una tastiera. Toccarne una di Tony? Impossibile.

«Adoro l'ultimo remix di THE LAMB, che porta fuori tantissimi miei effetti rimasti sepolti nel missaggio della versione originale»

Il tour non nacque sotto i migliori auspici. Dovevamo iniziare con una serie di date in Inghilterra, ma ebbi il famoso incidente alla mano. Mi dissero che si trattò di una specie di sindrome, una scarica involontaria di adrenalina provocata dallo stress. O, almeno, fu così che spiegarono quella mia reazione nervosa. Dovettero riattaccarmi un tendine e un nervo, fu un momento davvero tragico. Sentivo un profondo senso di colpa nei confronti di tutti: la band, il management, il pubblico. La leggenda vuole che la i Genesis abbiano rimandato il tour inglese a causa di quel mio incidente. Tutti attribuivano a me la colpa, ma in realtà l'album non era pronto. Non mi è mai piaciuto essere considerato il capro espiatorio: perché occorre sempre cercare un colpevole? In realtà, non fu colpa di nessuno, se non della pressione accumulata. Anche il parto per la prima figlia di Pete fu travagliato, lui sentiva il bisogno di passare più tempo in famiglia. I nostri stress domestici si aggiungevano a quelli del lavoro creativo. Eravamo una band giovane e molto ambiziosa, in un contesto del genere ci sarà sempre qualcuno che prova a dare la colpa di qualcosa ad altri. Inoltre, sul disco gravava l'ombra di una brutta notizia che avevamo deciso di non rendere pubblica. Sapevo che Peter avrebbe lasciato il gruppo, tutti noi lo sapevamo. Aveva accettato di venire in tour, ma poi avrebbe lasciato la band, anche se nessuno voleva che se ne andasse. Originariamente il tour di quell'album avrebbe dovuto essere piuttosto breve, ma Tony Smith continuava ad aggiungere date: alla fine suonammo in giro per troppi mesi, un'esperienza sfibrante. Anche dal punto di vista economico non fu una passeggiata: a tour chiuso, ci accorgemmo di aver accumulato debiti per 250.000 sterline. Le nostre finanze erano tutt'altro che floride.

Ero molto amareggiato. Avevo provato a convincere Peter a restare, non riuscivo a credere che avrebbe lasciato il gruppo. L'ho sempre considerato un amico e un grande frontman. Il suo addio fu un brutto colpo per i Genesis. Per il live di THE LAMB avevamo provato moltissimo. Lo show era complesso non solo dal punto di vista compositivo e narrativo, ma anche da quello della messa in scena: per l'epoca era davvero all'avanguardia. Ricordo che provammo a Dallas per due settimane

Soundcheck del concerto di Amsterdam (24 febbraio 1975).

Peter Gabriel a Headley Grange (luglio 1974).

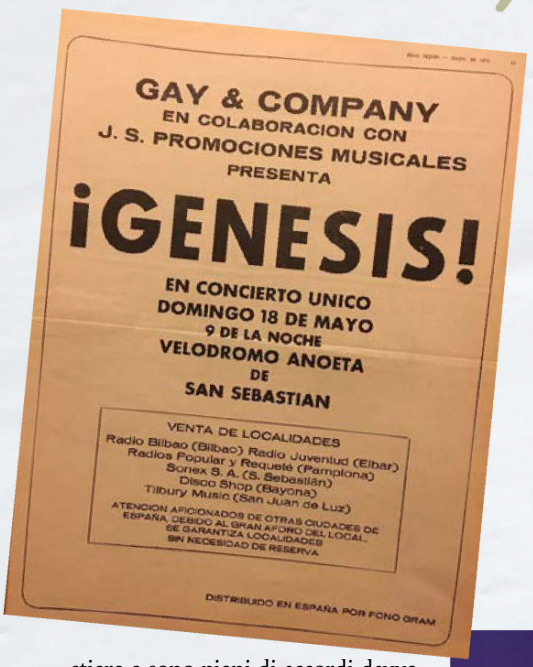
in una struttura grande abbastanza per allestire una produzione con tanto di effetti luci e tutto il resto. Il giorno del primo concerto, la mia mano era ancora debole, mi curavo con scariche elettriche per stimolare la presa, così la mattina mi sottoposi all'elettrostimolazione e alla fisioterapia in un ospedale del posto. La sera prima, mi era saltata un'otturazione dopo avere mangiato un pretzel (pane, salato o dolce, diffuso in Germania, che ha la forma di un filo di pasta intrecciato) e quel giorno, prima di andare in ospedale, dovevo passare anche dal dentista. Poi la sera suonammo per due ore, il primo concerto, e mentre ero seduto sul palco non facevo che pensare: "Come farò a resistere fino alla fine?". In quei momenti devi cercare solo di restare calmo e viverti il momento. La band ricordava tutti i passaggi. Io non ricordavo nemmeno il pezzo successivo da suonare, andavo a memoria come spesso succede dopo avere provato all'infinito, e puoi solo sperare che la memoria muscolare arrivi in tuo soccorso quando le sinapsi hanno qualche dubbio.

Ma fa parte del gioco.

Quando riproponi il materiale dei Genesis nei miei concerti, ci vollero tre mesi per ricordare le parti che suonavo ogni sera. Tre mesi è il tempo necessario e non fa differenza se sei un nuovo arrivato o se quella musica l'hai già suonata: non è certo una passeggiata. Anche Phil ricorda di essersi esibito durante un con-

«Con il passare del tempo il mio affetto per questo concept è cresciuto, dal momento che è estremamente stratificato»

certo con i **Musical Box**. Dopo aver suonato un pezzo, si arrese e dichiarò: "Non so più suonare la batteria in quel modo". Credeva di riuscirci ancora, senza problemi, ma aveva sottovalutato quanto fosse faticoso, perché nella sua carriera solista aveva affrontato materiale tecnicamente più semplice. Molti dei pezzi composti all'epoca coprono tutta la tastiera della chitarra, sono scritti per combaciare con le parti delle tastiere e sono pieni di accordi davvero ostici da suonare, come Fa diesis e La minore: non sono tipici del rock e vanno affrontati con un altro spirito. È una sfida, ma ogni volta che riesco ancora a suonare la musica che abbiamo composto allora, è sempre una grande emozione. Un'emozione che sento più oggi che quando fu pubblicata.



Ho parlato con tante persone che hanno visto lo spettacolo all'epoca e hanno condiviso con me i loro ricordi. Tutti concordavano sul fatto che fu il concerto più incredibile che avessero mai visto. Tuttavia, soprattutto in America, molti ricordano che non ci fosse molto pubblico. Dipendeva dalla data, a quei tempi non c'erano certezze. Credo che negli States non andammo mai oltre le quattromila persone a serata. Ricordo poi i concerti all'Empire Pool, a Wembley, il palazzetto che oggi si chiama Wembley Arena. Non so di preciso quanti posti abbia, ma era tutto esaurito. THE LAMB, in quanto a concerti, è andato meglio in Europa, ma le nostre esibizioni in America sono rimaste nel cuore di chi vi assistette, al punto che ricordano vividamente i particolari dello spettacolo. Per certi versi, quindi, fu un successo commerciale in Europa, ma ebbe un impatto più profondo in America. A pensarci, è abbastanza ironico: una band inglese che canta e suona la storia di un americano di prima generazione di origini portoricane che vive a New York. È un po' come vendere ghiaccio al Polo Nord. Spesso tra di noi discutevamo chiedendoci se THE LAMB sarebbe stato più incisivo come album singolo. Ma chi si sarebbe occupato di scegliere i brani da tenere o da scartare, quali erano i più forti e i più fiacchi?

«Alla conclusione del tour di THE LAMB ci accorgemmo di aver accumulato debiti per 250.000 sterline»

In certi casi non esistono vie di mezzo. Non mi viene in mente nessun altro disco dei Genesis in cui usiamo musica atonale come in *The Waiting Room*, che noi chiamavamo *Evil Jam*. Alcuni di noi pensavano che alcune parti su cui cantava Peter dovessero restare strumentali, e tutta la lavorazione fu un po' traumatica. Credo che sia stata l'unica volta in cui io e Peter abbiamo litigato, e credo che lui avesse un atteggiamento un po' prevaricatore ma era comprensibile, visto che stava per lasciare la band. Nel gruppo c'erano stati molti precedenti di questo tipo. A quei tempi il concetto di band era molto forte, e tutte le scelte venivano fatte per il bene della band. Pete voleva fare il solista, ma Mike e Tony glielo impedivano: finché faceva parte del gruppo non glielo avrebbero permesso. Non poteva contare su una valvola di sfogo, e per me fu un'esperienza molto simile. Non potevo avere una vera carriera per conto mio e dopo il mio primo album solista mi bacchettarono.

Da quel 1974 sono passati tanti anni, una vita intera. Vorrei trovare le parole giuste, ma l'emozione è forte. In mancanza di meglio, posso dire che è stata un'esperienza appagante, sicuramente rigenerante. La qualità delle idee che mettemmo in gioco era eccelsa e sono davvero convinto che le parti di tastiera siano eccezionali. Non saprei se è la cosa migliore che io abbia mai suonato, ma in quel disco ognuno di noi ha dei momenti strepitosi. La batteria è stellare, soprattutto nella versione dal vivo uscita sul cofanetto qualche anno fa. Mike è molto creativo, il basso così distorto era avanguardia totale e anche io ho fatto del mio meglio. A volte non suonavo solo chitarra, ma facevo altre cose per le quali all'epoca non volli essere menzionato, come appunto suonare il vibrafono. A quei tempi non avrei mai accostato il mio nome a uno strumento diverso dalla chitarra, non volevo rischiare di sembrare arrogante o che qualcuno mi urlasse di tornare coi piedi per terra. Tenevo la testa bassa, per questo suonavo soprattutto da seduto con i Genesis. Suonavo a capo chino per concentrarmi sul mio lavoro e farlo al massimo delle mie possibilità. Ho tuttora personalmente delle riserve e delle piccole critiche sia sul disco sia sul tour, ma THE LAMB è sicuramente l'avventura più estrema e futuristica del mio periodo con i Genesis.

CHEST NUN È 'A TERRA MIA è il nuovo album di un artista scomodo e stimolante come **James Senese**, che nella sua vita di emozioni in musica ha attraversato realtà diverse con Showmen, Showmen 2 e Napoli Centrale. Lo abbiamo incontrato per ascoltare un po' di storie…

James

Testo: **Carmine Aymone** Foto: **Riccardo Piccirillo**

Nella voce di James, nella sua aspra vocalità, risuona una secolare maledizione, la lacerazione di ferite che non trovano lenimento né conforto né comprensione da parte di una città cieca e distratta, che al melodismo più dozzinale e conformistico volge le sue volgari attenzioni". Così scriveva il maestro **Roberto De Simone**, scomparso il 6 aprile 2025, nella prefazione del libro *Je sto cca'*, la biografia di Senese che ho avuto il privilegio di scrivere con lui circa vent'anni fa (attualmente in fase di aggiornamento per una nuova riedizione), riferendosi proprio al padre del Napule's Power (termine coniato dal giornalista e produttore Renato Marengo), pubblicata da Guida Editore e da SuonidelSud di Peppe Ponti.

James (a Napoli, ma non solo, per lui basta solo il nome, come per Eduardo, Peppino, Sophia, Diego, Massimo, Totò, Pino) è la storia del sound della città della sirena Parthenope, il maestro dei maestri, **'o Jamm Base**

«La musica è una sola... o è bella o è brutta e ha due genitori: il sentimento e l'esperienza del vissuto»

CHEST NUN È 'A TERRA MIA

1) Ammiscamm chesta vita
2) Nu te scurdà
3) Io non ci credo più
4) Metropolis
5) Se c'è amore
6) E disperatamente
7) Chest nun è 'a terra mia
8) Dio non ci sarà
9) Melam

come lo definisce la parlèsia (codice linguistico per poter comunicare in pubblico, ma senza farsi capire dai presenti. Una sorta di lessico per iniziati)… musicista e compositore che dal dopoguerra mescola i suoni black provenienti dagli Stati Uniti, dall'altra parte del suo DNA, con il jazz mediterraneo, con la sua avanguardia, sorvolando sui muri divisori dei generi musicali.

"La musica è una sola – dice James, seduto dietro la console nel suo studio di registrazione, sorseggiando una tazzina di caffè – o è bella o è brutta e ha due genitori: il sentimento e l'esperienza del vissuto. Blues, jazz, rock, prog, funky, soul, folk, rap, ecc. sono etichette che lasciano il tempo che trovano. 'A musica addà essere bella e chin'e sentimenti veri. Deve trasmettere valori, energia positiva". Tra i musicisti più rilevanti della scena musicale italiana da sessant'anni, James a inizio maggio ha pubblicato CHEST NUN È 'A TERRA MIA (Area Live – distr. Believe), il suo ventiduesimo album. Un lavoro che affronta il tema dell'amore, dei sentimenti, e rappresenta l'urlo di un'intera generazione a rispettare la vita con tutte le sue difficoltà. "In questa dimensione di sentimenti – spiega – dove non riusciamo più ad amare la vita e a rispettarla in modo che il nostro viaggio sia degno d'amore, è fondamentale aprire i propri cuori verso la vita che ci è stata data".

Le foto sono state scattate pochi mesi fa a casa di James da Riccardo Piccirillo, uno dei più talentuosi fotografi italiani, non solo in ambito musicale.

Attraverso nove brani, il disco si fa portavoce di un'umanità in conflitto con se stessa, sempre alla ricerca di risposte e di verità. James non smette di interrogarsi e d'interrogare il suo pubblico, portando avanti una musica che è ricerca, resistenza e verità.

"Esorto con la mia musica il pubblico a lasciarsi attraversare dai sentimenti più autentici, perché solo abbracciando fino in fondo le nostre emozioni, possiamo comprendere davvero il senso della vita. Siamo da sempre tutti contro tutti e questo perché il male e il bene non possono convivere. Io lotto da quando sono nato, sembra che le cose siano cambiate in meglio, ma è falso, e in questi tempi che stiamo vivendo ce ne stiamo rendendo conto. Dovremmo cercare le dimensioni del nostro Io più profondo, che portano alla connessione con l'anima. Se apriamo di più i nostri cuori e i nostri occhi avremo la possibilità di trovare la felicità che non riusciamo a vedere. Provo a comunicare qualcosa che sento, finalmente vedo e che ho cercato per tutta la vita. Dio ci ha creati, ma noi l'abbiamo ucciso. Siate forti con i vostri sentimenti e grati con chi riesce a darvi una scossa. Questo è amore!".

E sui suoi sessant'anni di musica, continuamente alla ricerca di un suono, di un linguaggio originale, James ag-

«Sta fernenn' 'o munno… Coltrane se n'è juto, Miles se n'è juto…»

giunge: "Ho sempre guardato oltre l'orizzonte del già sentito, sperimentato, osato e l'ho fatto con il mio fratello di musica **Franco Del Prete**, che dopo la fine degli Showmen, mi ha seguito nella nuova avventura Napoli Centrale. Franco mi manca molto. Insieme abbiamo creato una vera avanguardia, non fossilizzandoci mai su qualcosa di già esistente, senza mai piegarci alle regole del mercato. Avremmo potuto guadagnare negli anni tutti e due tantissimi soldi, creando canzoncine di plastica, a tavolino, quelle da classifica, ma siamo stati coerenti con noi stessi e tra di noi. Certo, questa cosa l'abbiamo pagata sulla nostra pelle, ma non abbiamo mai avuto rimpianti. Franco oltre a essere stato un batterista istintivo e creativo era un vero poeta, capace di tramutare in versi e parole quello che io sentivo, provavo, dicevo ed esprimevo con il sax. Quando Franco è morto mi sono chiesto: E ora? Potrò mai scrivere e avere una visione poetica sul mondo come la sua? Poi, piano piano, mi sono accorto che lui è con me, perché alcune volte ho scritto testi che non so neanche io da dove siano usciti… mi ha guidato lui".

L'ultima loro collaborazione (prima della scomparsa di Del Prete, avvenuta il 13 febbraio 2020) è per 'O SANGHE, disco di Senese che ha vinto la Targa Tenco 2016 come Miglior album in dialetto. Loro due sono stati nei Napoli Centrale il perno attorno al quale sono ruotate diverse generazioni di musicisti di altissima creatività, tra cui un giovanissimo **Pino Daniele** al basso, prima di intraprendere la strada solista e di entrare, anche con il sax di James, nella STORIA.

James chiama fratelli di anima e di musica sia Franco che **Mario Musella**, con il quale scrisse a metà degli anni Sessanta la favola Showmen, e Pino Daniele. "Mario e io – racconta – siamo cresciuti insieme. Aveva una voce straordinaria, ancor oggi unica: la sua nota più bassa aveva gli stessi armonici della più alta, un fenomeno. Purtroppo a un certo punto, consigliato male, circondato da un branco famelico di nemici camuffati da amici, decise di lasciarci. Ne ho sofferto tanto. Noi due eravamo più che fratelli, ci legava la sofferenza, il sentirsi diversi nella Napoli del dopoguerra, mezzi americani e mezzi napoletani, figli della guerra, entrambi bastardi. Avevamo preso sempre tutte le decisioni insieme, rimasi perciò paralizzato dalla sua scelta. Con il suo abbandono finirono gli Showmen. Io, Franco, **Luciano Maglioccola**, **Geppino Botta**, **Elio D'Anna**, ci siamo sentiti traditi. La sua morte (6 ottobre 1979) è stata uno shock. Pinotto, invece, è stato il mio fratellino, sin da quando si è presentato a casa mia, un pomeriggio di metà anni Settanta con i calzoni corti, chiedendomi di entrare nei Napoli Centrale. Ho capito da subito di avere davanti un grande artista. Pino è stato uno dei figli più nobili che la Napoli artistica ha partorito e io col mio sax ho ricamato alcune delle sue più belle composizioni, quelle contenute in album diventati storia come PINO DANIELE, NERO A METÀ, VAI MO'. Tutti e tre mi mancano".

Anche in CHEST NUN È 'A TERRA MIA James osserva la realtà, la vive, la confronta col passato, creando affreschi sonori.

L'amore di James per la musica si riflette in questo sguardo profondo, frutto anche di riflessioni a volte amare sullo stato di questa arte.

"Come ho detto prima, la musica è figlia del sentimento e dell'esperienza del vissuto, dell'osservazione del quotidiano. Il grande **Charlie Parker** era solito dire: 'Le cose che ascoltate provengono dallo strumento di un uomo, sono esperienze… il bel tempo, la vista di una montagna, un respiro d'aria fresca. La musica è questo. La tua esperienza, i tuoi pensieri, la tua saggezza. Se non le vivi, non verranno mai fuori dal tuo strumento'. Ecco, parole sante, vivere senza mai arrendersi e chiedere sconti. Parker ha saputo trasferire il suo sguardo sul mondo e il suo eccezionale estro, nella sua musica, sempre fedele a un'estrema libertà ritmica e musicale… in fondo, è quello che ho sempre fatto anch'io. Oggi la vita corre troppo veloce, smarrendo per questo motivo il sentimento, le emozioni vere, i valori universali, imboccando strade che non comprendo, fatte di violenza, soprusi, inganni. Il progresso non ci ha elevato ma anestetizzati, rincoglioniti. Con la mia musica denuncio questo smarrimento, conscio purtroppo del fatto che chesta nun è cchiù a terra mia. 'Na terra addò si uccide per una scarpa involontariamente calpestata, per uno sguardo, per un posto auto da conquistare, per gelosia e brama di possesso, per un rifiuto, per il nulla. Sta fernenn' 'o munno… Coltrane se n'è juto, Miles se n'è juto".

James è ancora *on the road*, il 17 gennaio 2026 sarà ad esempio all'Auditorium Parco della Musica di Roma. I suoi concerti sono veri e propri rituali collettivi, in cui padri e figli si ritrovano uniti dall'emozione di un'esperienza che trascende il semplice ascolto.

Vederlo dal vivo è l'unico modo per cogliere appieno la sua unicità, così come dal vivo va ascoltata la sua musica fatta 'e mille culure, dove la sua "negritudine" viscerale si fonde con l'anima più autentica della tradizione partenopea.

Sì, perché James è nero ma è napoletano, il suo DNA è diviso metaforicamente tra Harlem e Miano.

Come ha scritto Gino Paoli nel libro JE STO CCA': "L'identità di James non si riconosce nel colore della pelle o sulla sua carta d'identità ma sulla sua istintività sanguigna e nel suo poetico lirismo. Dal suo aspetto grottescamente violento e compresso, le note volano libere, come se la sua anima fosse fatta di acqua, di aria e di sole. Note che arrivano a chi, in fondo all'anima, è un po' nero e un po' napoletano.

James è molto nero e molto napoletano".

Castelli di sabbia (e di rabbia)

Con SANDCASTLE (2024), quarto album in oltre vent'anni di carriera, il percorso musicale dei **Mardi Gras** si avvicina al rock sinfonico e al *progressive* rock, grazie anche a un concept di perdizione e ribellione giovanile, ambientato nel New Jersey degli anni Ottanta.

Testo: **Paolo Carnelli**

Da oltre vent'anni insensibili alle mode, orgogliosamente indipendenti da sempre, i Mardi Gras nascono a Roma all'inizio del nuovo millennio come duo acustico, diviso tra brani originali e qualche cover di Creedence Clearwater Revival (MARDI GRAS, 1972, è il titolo del settimo e ultimo album in studio dei CCR), Janis Joplin, Otis Redding e Van Morrison. Di lì a poco esordiscono con DROPS MADE (2006), disco "in bianco e nero, fuori fuoco, volutamente sghembo, ma con molta anima, che ti porta in qualche parte", come lo descrive oggi il compositore, chitarrista e fondatore della band, **Fabrizio Fontanelli**. Contiene *The Wait*, brano acustico di poco più di tre minuti, incentrato sul rapporto tra un condannato a morte e il suo Dio nelle ore precedenti all'esecuzione; il pezzo ha una grande risonanza e viene inserito da Neil Young nella sua personale lista di brani di protesta e di pace, compilata dopo gli eventi dell'11 settembre. Nel successivo AMONG THE STREAMS (2011) le sonorità folk e country-rock si manifestano in modo più vivido. Si incontrano le poesie di **William Butler Yeats** e ci si immerge nella vita di **Valerie June Carter Cash**, cantautrice, musicista e attrice statunitense, sposata per trentacinque anni con Johnny Cash. Con PLAYGROUND (2015) la ricerca sonora si amplia. Come in un immaginario "campo giochi musicale" tutte le influenze confluiscono in modo

«Del progressive **apprezzo la totale libertà espressiva. Dobbiamo al prog dei concept incredibili come THE LAMB LIES DOWN ON BROADWAY dei Genesis o MISPLACED CHILDHOOD dei Marillion»**
Fabrizio Fontanelli

Mardi Gras live all'Auditorium Ennio Morricone di Roma, 26 febbraio 2025.

ADRIANO BELLUCCI

naturale: convivono John Fante e i Superfriends della DC Comics, Severn Cullis Suzuki, Dr Jekyll e Mr Hyde e il Book of Kells custodito al Trinity College di Dublino. Rock, pop, accenni country. Edmond Enright, conosciuto professionalmente come Mundy, uno dei songwriter irlandesi più amati di sempre, è presente come ospite. Il tutto viene finalizzato agli Abbey Road Studios di Londra. Qualche anno dopo i Mardi Gras iniziano a lavorare a SANDCASTLE, ma nel 2018 l'ingresso di **Liina Rätsep**, straordinaria cantante estone, cambia le carte in tavola: il gruppo sforna diversi singoli e al tempo stesso è impegnato nei mix e nella realizzazione di nuovi brani. Nel mezzo della fase di registrazione, la pandemia e i vari lockdown rallentano il processo. L'album vede finalmente la luce alla fine del 2024 ed è una grande sorpresa: otto brani, un sound completamente rinnovato che vira decisamente verso il rock impreziosito da inserti sinfonici, un concept introspettivo ricco di tensioni emotive che mette in luce le fragilità dell'uomo e le sue insicurezze, ma al tempo stesso ne esalta la forza e la bellezza. Un singolo e videoclip potente e struggente: *Lia's Theme*. Non solo: SANDCASTLE è anche un fumetto di 72 pagine, o meglio un "graphic musical" come ama chiamarlo la band. Già su PLAYGROUND i Mardi Gras avevano musicato *Alys*, cortometraggio di Sante Sabbatini. E lui, assieme a **Francesco Braida** e **Filippo Novelli**, scrive e sottopone alla band questa storia originale ambientata nel New Jersey degli anni Ottanta. "Abbiamo musicato otto episodi del fumetto, scrivendo testi e musiche assieme, ognuno portando le proprie suggestioni e trascrivendo le proprie emozioni, sia dal punto di vista dei testi, sia delle musiche, lasciandoci guidare dalle immagini". Di SANDCASTLE e del percorso musicale della band abbiamo parlato con Fabrizio e Liina.

Vent'anni è un periodo di tempo molto lungo: c'è mai stato qualche momento in cui avete temuto che il percorso dei Mardi Gras si potesse interrompere?

FF: A volte è capitato di ritrovarsi senza forze. Le canzoni scritte assieme sono state la ragione per reinventarci ogni volta che subivamo una battuta d'arresto. Ci siamo sempre guardati negli occhi e abbiamo pensato al domani. Non ci siamo mai sciolti ma abbiamo avuto molte vite, alternando diverse voci femminili e tanti musicisti. Il che ci ha permesso di esplorare mondi musicali differenti.

Gli album preferiti di...

Liina Rätsep
Steven Wilson: HAND.CANNOT.ERASE
Snarky Puppy: WE LIKE IT HERE e FAMILY DINNER VOL. 1
Queen: GREATEST HITS
Michael Jackson: HISTORY
Alicia Keys: SONGS IN A MINOR

Fabrizio Fontanelli
Bruce Springsteen: NEBRASKA
Paolo Benvegnù: PICCOLI FRAGILISSIMI FILM
Bob Dylan: FREEWHEELIN' BOB DYLAN
Frames: DANCE THE DEVIL
Elvis Presley: ELVIS PRESLEY
The Beatles: THE WHITE ALBUM

SANDCASTLE è stato pubblicato in Cd su etichetta Underground Symphony alla fine del 2024.

Quali sono stati gli snodi più importanti nella vita artistica della band?

FF: Sicuramente vedere il nostro primo album stampato è stata una grande emozione, come l'incontro con **Claudia Loddo**, che ci ha fatto uscire da certi schemi sonori e iniziare a giocare con la musica. Poi suonare allo Sziget Festival di Budapest, entrare dentro Abbey Road come musicisti. L'arrivo di Liina ha rappresentano un nuovo inizio con i vari singoli, la pubblicazione di SANDCASTLE e il concerto sold out all'Auditorium Ennio Morricone di Roma dello scorso febbraio.

«Quando scoprii *Firth Of Fifth* dei Genesis, passai ore a ricostruire e studiare la parte di pianoforte perché mi piaceva tanto»
Liina Rätsep

Qual è stato l'impatto di Alessandro Matilli e Liina sulla musica dei Mardi Gras?

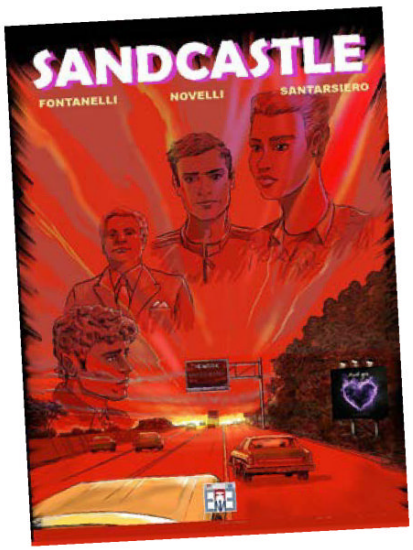
FF: Ho incontrato Alessandro nei nostri studi di riferimento, i Soundmakers Studios di Valerio Cesaroni. Avevamo inserito qualche accenno di pianoforte in DROPS MADE, ma non avevamo mai pensato di integrare un nuovo elemento nella band. L'arrivo di Alessandro si è rivelato fondamentale. Con lui la band ha intrapreso un nuovo viaggio. Abbiamo iniziato a riarrangiare i brani, a scriverne di nuovi basati su musiche nate al pianoforte: improvvisamente non avevamo più solo la chitarra acustica come riferimento per la scrittura. Se penso a *Satellites And Me*… ecco, lì siamo io e Alessandro al nostro meglio. Il mio testo sulla sua musica per uno dei brani fondamentali dei Mardi Gras. Liina invece è venuta a fare le audizioni per il ruolo di cantante. La ricordo in sala mentre si mette le cuffie, totalmente concentrata sulla musica, senza dirci molte parole. È stato un momento magico. Ci siamo subito guardati tra di noi veramente colpiti. Proseguivamo con le audizioni, ma Liina tornava sempre nei nostri discorsi. Da lì a organizzare delle nuove session è stato un attimo.

Liina, come sei entrata a far parte del progetto Mardi Gras e quanto ti senti coinvolta nella musica del gruppo?

LR: Un giorno sono stata contattata da Alessandro, che mi ha invitato a fare l'audizione per diventare la nuova cantante del gruppo. Dopo aver ascoltato la musica dei Mardi Gras ho deciso di accettare l'invito e sono andata in studio per conoscere la band. L'audizione è andata bene ed eccomi qua! Ovviamente mi sento coinvolta, cerco sempre di metterci qualcosa di mio in ogni canzone che canto, e ho anche partecipato alla composizione di alcuni brani. In generale la musica e l'atmosfera che creiamo nei concerti è un qualcosa che facciamo tutti insieme.

Come è maturata la scelta di affidarsi a Underground Symphony, storica etichetta attiva in ambito metal e quindi teoricamente poco in linea con il contenuto dell'album?

FF: Avevamo inviato il disco in preascolto a qualche etichetta, sia per vedere le reazioni, sia per verificare se ci fosse qualcuno interessato. Maurizio Chiarello, *deus ex machina* della Underground Symphony, ci ha subito contattato. L'etichetta, nata nel 1994,



SANDCASTLE, il fumetto che racconta la storia di Cecilia e Nicholas Amato trasposta in musica dai Mardi Gras.

è molto rispettata nell'ambiente hard rock e metal. Maurizio è una delle persone più trasparenti e corrette che abbiamo mai incontrato, superando generi e attitudini.

L'abbinamento tra musica e fumetto è indubbiamente affascinante, anche se i crediti sembrano suggerire una genesi della parte musicale che ci riporta indietro nel tempo…

LR: In effetti quando sono entrata nel gruppo il grosso del lavoro, soprattutto della fase di composizione, era stato già fatto. Abbiamo solo perfezionato qualcosa, eccetto un brano che è praticamente rinato (da strumentale è diventato una canzone vera e propria). Quando il disco era finalmente pronto per la prima volta ho visto alcuni frammenti del fumetto. Ovviamente conoscevo la storia di Sandcastle, ma Novelli ha aggiunto anche i Mardi Gras nelle tavole, rendendo il connubio ancora più speciale.

Le parti orchestrali rappresentano un enorme valore aggiunto. Come si è svolto il lavoro di scrittura, arrangiamento e registrazione degli archi?

FF: È stata la nostra prima esperienza con un quartetto d'archi. Matilli ha scritto le partiture e poi abbiamo registrato il quartetto e l'arpa di **Valeria Villeggia** ai Soundmakers Studios. La storia, così ricca di avvenimenti, ci ha portato a "sentire" le canzoni con tali arrangiamenti: poiché si parla anche di bullismo, narcisismo e vendetta, grazie agli archi abbiamo enfatizzato certe scene con un colore unico.

Mardi Gras in concerto: cosa significa per voi suonare live? Sensazioni e ricordi dall'ultimo concerto all'Auditorium di Roma…

LR: Significa stare insieme nella musica con il nostro pubblico. Ci divertiamo sul palco e teniamo molto alla qualità dei concerti. Con la musica raccontiamo storie e da un po' di tempo abbiamo anche le visual che ci accompagnano. Il live all'Auditorium è stato speciale innanzitutto perché abbiamo presentato SANDCASTLE in un luogo così importante, poi il pubblico è stato fantastico. In due ore abbiamo suonato il nuovo disco e una selezione dei vecchi brani.

FF: Preparare la scaletta, gli arrangiamenti, stare assieme. Un live è sempre il momento dove le nostre energie confluiscono. Scegliamo la scaletta in base al luogo dove suoniamo, cercando di rappresentare al meglio il nostro percorso sonoro. Ultimamente giochiamo molto con le visual, grazie all'apporto che ci ha dato e continua a dare **Mauro Lopez**, il batterista di PLAYGROUND. L'accoglienza ricevuta è stata unica. Ancora raccogliamo le emozioni di quella sera.

Cosa conoscete e apprezzate del progressive rock?

LR: Ho sempre ammirato gruppi come **Genesis** o **Pink Floyd**. Una bella scoperta degli ultimi dieci anni per me sono stati i **Pain of Salvation**, anche se sono classificati più come progressive metal. Del prog apprezzo l'imprevedibilità, la complessità, la fusione di generi, gli assoli, i testi. Quando studiavo scoprii *Firth Of Fifth* dei Genesis e passai ore a provare la parte di pianoforte (senza avere lo spartito) perché mi piaceva tanto.

FF: Del progressive apprezzo la totale libertà espressiva. Dobbiamo al prog dei concept incredibili come THE LAMB LIES DOWN ON BROADWAY dei Genesis o MISPLACED CHILDHOOD dei **Marillion**, che imparai a memoria per quanto mi colpì.

Mardi Gras
SANDCASTLE
(Underground Symphony 2024 – 27'27'')

The Dance Of The Sand – Cinematica – Lia's Theme – After The Fire – Cross The Line – Stop The Presses Wake Up – Don't Touch The Sinner

Line up
Liina Rätsep: voce – Fabrizio Fontanelli: chitarra acustica – Alessandro Matilli: piano & tastiere. Carlo Di Tore Tosti: basso – Valerio Giovanardi: batteria – Fabrizio Del Marchesato: chitarra elettrica.

Con Simone Sammarone (chitarra acustica ed elettrica) – Valeria Villeggia (arpa).
Orchestrazioni: Maestro Gianni Aquilino, Alessandro Maietta (primo violino), Michele Cianfoni (secondo violino), Fabio Andronico (viola), Giacomo Pecorella (violoncello).

Scritto da: Claudia Loddo, Carlo Di Tore Tosti, Fabrizio Fontanelli, Alessandro Matilli, Walter Palombi, Simone Sammarone.

Da sinistra: Valerio Giovanardi, Carlo Di Tore Tosti, Fabrizio Fontanelli, Fabrizio Del Marchesato, Alessandro Matilli, Liina Rätsep.

PAOLA SCHIAVONI

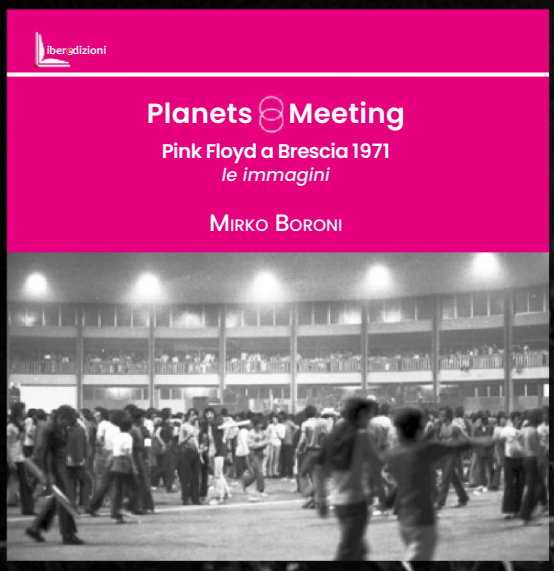
19 giugno 1971: i **Pink Floyd** suonarono al Palasport Eib di Brescia per l'unico loro tour italiano degli anni Settanta: altro concerto il giorno successivo al Palasport di Roma. Mirko Boroni ha pubblicato il suo secondo libro su questa serata leggendaria, fuori dalle solite rotte delle grandi città: *Planets meeting. Pink Floyd a Brescia 1971 – Le immagini* (Liberedizioni, 2024), ricco di splendide foto della band inglese e del pubblico.

Notte magica a Brescia

Testo: **Nino Gatti**

Nel 1971 i **Pink Floyd** conquistarono l'Italia. Bastò un disco, ATOM HEART MOTHER, e due indimenticabili concerti a Roma e a Brescia. Nessuna sorpresa per lo spettacolo al PalaEur di Roma, città abituata a grandi eventi, mentre Brescia si presentava come una scommessa, una "terra di nessuno" non solo per il pubblico floydiano. Avventurarsi in un lavoro di archeologia musicale, riportando indietro l'orologio al 19 giugno 1971 – quando i quattro musicisti sbarcarono come marziani nel palazzetto bresciano – fu la sfida che ispirò Mirko Boroni, giovane appassionato dei Pink Floyd, il quale si immerse nei meandri del passato con lo spirito dei pionieri. Fino ad allora circolava ben poco del concerto: una registrazione audio amatoriale, qualche ritaglio di giornale e poco altro. Tuttavia, Mirko non si diede per vinto e intraprese una ricerca che mi ricordò l'entusiasmo e la dedizione che, qualche anno fa, avevano animato me e il mio irriverente fratello Stefano Tarquini, grazie alla quale recuperammo ricordi e materiali relativi ai concerti dei Pink Floyd al Piper Club di Roma, nell'aprile del 1968.

Con pazienza, Mirko gettò l'amo nello stagno della memoria e vinse la sua caparbia scommessa. Dal passato emersero testimonianze, ulteriori registrazioni, perfino un video amatoriale e numerose fotografie, riportando indietro l'orologio di 54 anni. Questo lavoro meticoloso è stato raccolto in due preziosi libri. Il primo, intitolato *Pink Floyd a Brescia – il concerto* (Liberedizioni, aprile 2021), è stato affiancato il 29 novembre 2024 da un secondo volume, *Planets Meeting. Pink Floyd a Brescia 1971 – Le immagini* (Liberedizioni). Il nuovo lavoro apre una finestra visiva sulla giornata magica vissuta da migliaia di appassionati, paragonabile per formato a un 33 giri. Le prime pagine raccolgono racconti ed emozioni dell'evento, guidando il lettore fino a una lunga sezione fotografica che supera le cento pagine, arricchita da splendide testimonianze visive, molte delle quali inedite. Il volume presenta scatti realizzati sia all'esterno sia all'interno del palazzetto, ripresi a poche ore dallo spettacolo da fotografi professionisti, che narrano di una sorta di Woodstock in chiave lombarda, tra jeans, t-shirt, minigonne e camicie a fiori, volti vivaci e acconciature variegate. Un pubblico eterogeneo, giunto al concerto con chitarre, panini, sigarette di dubbia provenienza e, soprattutto, con sguardi pieni di curiosità, si intrecciava in incontri e scambi di emozioni, creando momenti indimenticabili. L'incontro più significativo avvenne a pochi minuti dalle 22, quando Gilmour, Mason, Waters e Wright salirono sul palco, dando vita a un tripudio di luci e suoni impresso nella memoria di tutti. Il libro dedica numerose fotografie ai quattro musicisti, immortalati mentre suo-



Copertine dei due libri di Mirko Boroni, foto di Roberto Zac Zacconi.

PASQUALE PERULLI

Roger Waters. Sotto altri due scatti ripresi sul palcoscenico di Brescia.

PASQUALE PERULLI

David Gilmour

nano con un distacco classico e una concentrazione totale, ripresi da ogni angolazione. I Pink Floyd si trovavano nel loro apice artistico: quattro mesi dopo sarebbero stati filmati da **Adrian Maben** a Pompei per un documentario destinato a entrare nella storia della musica, mentre sei mesi dopo avrebbero composto e suonato dal vivo per la prima volta il disco che avrebbe segnato le loro vite, THE DARK SIDE OF THE MOON.

Nelle pagine finali compare la lettera di Carmelita, una fan di Palazzolo sull'Oglio, scritta il 21 giugno 1971. Il racconto di come **Armando Gallo** mantenesse la promessa di raccogliere e inviare gli autografi dei quattro Pink Floyd alla ragazza suscita un senso di nostalgia per un'epoca irripetibile. Ci saremmo voluti essere, almeno un po', quella memorabile notte a Brescia e, grazie al libro di Mirko Boroni, ci è sembrato di averla vissuta.

PASQUALE ZACCONE

Prog fuoristhema

Da sinistra: Dario Magri, Matteo Serenelli, Paolo Botta, Andrea Dal Santo, Fabio Malizia. Le foto dell'articolo sono state realizzate sul tetto del Circolo Agorà di Cusano Milanino (11 giugno 2025).

Tra musiche curiose, come sa essere il progressive rock quando non si ferma allo stereotipo formale, classici della letteratura (I *Malavoglia* di Giovanni Verga) e naturalezza espositiva l'album del progetto **Zio Crocifisso** occupa uno spazio importante nel cuore della nostra rivista. TRAPPOLA PER TOPI, abbinato all'Ep CAMPANA DI LEGNO, prima reperibile solo in digitale, abbina tante cose diverse, che nel mondo prog possono avere radici ma si ''allargano'' ben oltre. Un solo consiglio, anzi due: ascoltatelo e, dopo, compratelo perché la musica va anche supportata…

Testo e foto: **Antonio De Sarno**

Il progetto Zio Crocifisso nasce nel 2021 con l'unione di **Paolo "SKE" Botta** (tastiere, Not a Good Sign, Yūgen, SKE) – **Dario Magri** (batteria, Yokoano, Sho) e **Matteo Serenelli** (chitarra, The Appetizers). La formazione viene completata per le registrazioni del nuovo materiale per poterlo proporre anche in concerto con l'inserimento di **Fabio Malizia** (basso). . Ultimo innesto Andrea "Mitzi" Dal Santo (voce).

Paolo, la formazione del disco è quella dell'ultimo live?

SKE: Al netto di ospiti e timeline sfasate nel tempo di alcuni membri, sì. Lo zoccolo storico siamo io, Dario e Matteo. Come trio (allargato con ospiti) abbiamo inciso l'Ep CAMPANA DI LEGNO nel 2023. Dopo i buoni feedback ricevuti, volendo portare il materiale dal vivo, abbiamo trovato in Fabio il bassista giusto per rafforzare la lineup.

Vi ho visti sonorizzare *La mano*, il cortometraggio cecoslovacco dell'era sovietica ma, a sorpresa il disco presenta musica e canzoni ispirate allo scrittore Verga e a uno dei suoi libri, *I Malavoglia*. Come mai la scelta di esordire discograficamente proprio con questo progetto? Come è arrivata l'ispirazione?

Dario: Zio Crocifisso è l'antagonista nel romanzo *I Malavoglia*. Ha un nome sinistro ed evocativo e rappresenta l'espressione "*non c'*è peggior sordo di chi non vuole sentire". Ci sembrava che questa definizione si legasse in qualche modo al tipo di musica che facciamo, non sempre di facile ascolto. L'ispirazione è arrivata dopo avere composto il primo brano, al quale era stato attribuito provvisoriamente il moniker, per l'atmosfera che suggerisce. Dopo avere riletto il romanzo, abbiamo scoperto altri aspetti estremamente attuali (tratti da proverbi, situazioni e rapporti interpersonali), sui quali ci siamo soffermati e abbiamo tentato di sperimentare. Questo tipo di ricerca è riscontrabile più direttamente nei brani cantati.

Avete intenzione di continuare con dei lavori così, per dire, multimediali?

Dario: Sarebbe interessante esplorare ulteriormente questo campo, magari cambiando completamente il genere, il pensiero e lo stile degli autori. Abbiamo notato che la nostra musica ha molteplici sfaccettature a livello di toni e atmosfere. Quindi ci sembra che altri accostamenti tra suono, animazione e letteratura siano possibili.

Paolo come hai conosciuto i componenti e cosa ti ha convinto a rimettere insieme un gruppo dopo l'esperienza Not a Good Sign? Quel progetto è da considerare al capolinea?

SKE: La cosa divertente, e che pochi sanno, è che Dario è stato il primo batterista di **Not a Good Sign**! In realtà la lineup "storica" del primo disco è già una seconda lineup, messa in piedi da me e **Francesco Zago**, sempre assieme a **Marcello Marinone**. Riguardo ai NaGS: nulla si crea, nulla si distrugge e tutto si trasforma. Nessuna porta è stata mai chiusa ufficialmente, quindi chi può predire il futuro? Di sicuro posso dirti che sto collaborando proprio con **Martino Malacrida** e (spero) **Alessandro Cassani,** al mio nuovo progetto di "purissimo" prog italiano, **Panperduto**, per il quale sto registrando le chitarre proprio in questo periodo..

Il disco presenta alcuni ospiti…

SKE: Venendo da esperienze timbricamente estremamente variegate, mi è venuto naturale scrivere parti per strumenti esterni alla lineup del gruppo in quel momento, e devo dire che tutti hanno sempre accolto di buon grado questa apertura verso suoni diversi, al netto di quanto poi effettivamente riproducibile su di un palco. Sono stati quindi coinvolti in modi diversi alcuni musicisti con cui ho collaborato in passato in diverse situazioni, come **Jacopo Costa** dagli Oiapok col suo vibrafono, **Thea Ellingsen Grant** dei Juno alla voce, **Simen Ådnøy Ellingsen** degli Shamblemaths ai fiati**, Elia Leon Mariani** di Yugen al violino, **Andrea "Mitzi" Dal Santo** dai Christadoro alla voce, che ha sposato così il progetto da realizzare in pianta stabile, e naturalmente mia figlia Margherita che è diventata nel tempo un po' la nostra mascotte.

La tua definizione di prog, che chiaramente non sarà condivisa da tutti?

SKE: Domanda difficile. Ogni volta che credo di avere ben chiaro cosa è il prog, puntualmente qualche musica mi smentisce. Credo che il bello di questo genere/non-genere sia proprio questo, del resto l'elusività è una caratteristica che ho sempre apprezzato grandemente, come puoi ben constatare da questa risposta.

La scelta di aggiungere delle parti vocali è avvenuta in un secondo tempo?

Dario: Sì. Quando siamo stati contattati da AMS Records per stampa-

Copertina e Cd dell'album TRAPPOLA PER TOPI e del precedente Ep CAMPANA DI LEGNO.

re l'album su Cd, abbiamo deciso di aggiungere musica che avevamo precedentemente preparato. Poco prima di consegnare il maestro, **Andrea "Mitzi" Dal Santo** ci ha contattato esprimendo il suo interesse verso una collaborazione. In pochissimo tempo sono state aggiunte le sue parti vocali che sono in parte vocalizzi o sperimentazioni e in parte citazioni rielaborate in chiave moderna del romanzo di Verga.

E *Mele fradicie* assomiglia molto a una parte de *La mano*, o è una mia impressione?

Dario: Esatto, si tratta di un brano composto per una sezione di quella sonorizzazione e che in seguito abbiamo registrato e incluso nell'album.

SKE: Purtroppo i limiti fisici del supporto Cd ci impediscono di pubblicare le sonorizzazioni dei cortometraggi di animazione, che da qualche anno presentiamo dal vivo in apertura ad alcuni concerti e in festival dedicati. Tuttavia vorremo fissare nel tempo alcune parti composte per queste rappresentazioni, pur senza il riferimento visivo, a celebrarne la supposta bontà.

«Ogni volta che credo di avere ben chiaro cosa è il prog, puntualmente qualche musica mi smentisce»
Paolo Botta

***Margherita legge* è molto curiosa, vuoi raccontarci come nasce.**

Dario: Si tratta dell'unico brano nato in sala prove durante una jam session. In questa circostanza ci siamo ritrovati con un riff (che è come se fosse una sorta di bordone) attorno al quale abbiamo costruito il resto. Intro e outro sono stati registrati con un pianoforte a coda e, data la ripetitività della struttura nella parte centrale, abbiamo trovato lo spazio nel quale inserire una "parola parlata". Il testo che viene letto dalla piccola Margherita è tratto da un'intervista fatta a un filosofo contemporaneo che stimiamo molto (Umberto Galimberti). Abbiamo pensato che fosse interessante affrontare temi delicati sul lavoro e le depressioni contemporanee attraverso la voce di una bambina.

SKE: Appena ascoltato il risultato di questa intuizione, ci siamo resi conto di quanto possa essere emotivamente deflagrante attribuire dei pensieri così adulti, perentori e se vogliamo disperati a una voce innocente, flebile e disincantata come solo un bambino può avere.

Sopra e sotto: il gruppo al Circolo Agorà di Cusano Milanino (11 giugno 2025).

***Lievito madre* è il momento centrale del disco. Avevate sempre l'idea di fare un brano decisamente articolato o è diventato così strada facendo. In genere, come nascono i vostri pezzi, sembra che non vi siano mai note di troppo, eppure tutto scorre in modo naturale?**

Dario: Questo brano è rimasto nel cassetto per molto tempo ed è il frutto di molteplici rielaborazioni e ampliamenti. In origine il materiale era quantitativamente minore ma lavorandoci su è in qualche modo espanso ed è stato suddiviso in cinque parti. La nostra musica nasce prevalentemente con proposte strutturalmente definite, in seguito vengono effettuati interventi o modifiche a livello di armonia e arrangiamenti. Il fatto che non ci siano note di troppo e tutto scorra in modo naturale è sicuramente un complimento (quindi grazie!), oltre che allo stesso tempo una condizione fondamentale. Nonostante la proposta sonora sia abbastanza ampia e varia (con diversi strumenti in gioco) siamo sempre attenti a rimuovere ciò che reputiamo essere in eccesso. Ma tutti i complementi hanno la stessa importanza, proprio come nel Verismo.

A GRANDE RICHIESTA

I PRIMI 3 NUMERI

DOPO 10 ANNI

le edizioni che hanno fatto la storia tornano per i collezionisti

3 NUMERI
A SOLI
29,90€
~~38,70€~~
SPESE DI SPEDIZIONE
INCLUSE

SOLO SUL NOSTRO
STORE ONLINE

Scansiona il QR Code

www.sprea.it/prog123

Acquista i numeri
singoli a 12,90€

UN'ALTRA MANO DI CARTE è il titolo del nuovo album del gruppo ferrarese **Limite Acque Sicure**, che segue l'omonimo esordio del 2022.

Un concept per il secondo atto

Testo: **Riccardo Storti (scrittoreprogressivo.wordpress.com)**

Limite Acque Sicure non è solo una band, ma è la storia di una passione, nata a Ferrara nel 2005. I LAS sono formati da musicisti ben preparati, alcuni dei quali svolgono ruoli professionali nel settore. Nulla di improvvisato e, a maggior ragione, al di là dei titoli conseguiti, l'ensemble è tutt'altro che un simposio di chiusi accademici; semmai la loro è una vera e propria bottega artigianale di suoni, aperta a qualsiasi suggestione, pur guardando all'imprescindibile stella polare del progressive rock.
Si va dal cultore delle sonorità vintage dotato di maestria tastieristica (**Antonello Giovannelli**) al violoncellista talmente appassionato di canto da farsi frontman (**Andrea Chendi**); si passa da chi non solo canta ma suona più strumenti (**Ambra Bianchi**) a chi ha nel sangue il rock e il blues (il bassista **Francesco "Franz" Gigante**); completano la compagine il chitarrista **Luca Trabanelli** e il batterista **Paolo Bolognesi** che hanno fatto della loro arte un lavoro, visto che sono turnisti di sala, produttori e insegnanti.
A quasi tre anni dall'esordio omonimo, a gennaio 2025 Limite Acque Sicure ha fatto il bis con UN'ALTRA MANO DI CARTE, concept album in sei ritratti che, prendendo spunto dalla metafora della partita a carte, racconta altrettante vite difficili tra malvagità, sopraffazione, guerra, ribellione, abusi e povertà, lungo un itinerario allineato a momenti storici ben precisi (dalla scoperta dell'America alla Prima guerra mondiale). Il disco riprende, a sua volta, il modulo allegorico del viaggio, già ben evidente nel Cd

Sopra: le copertine dei due album del gruppo ferrarese Limite Acque Sicure. A destra: immagine ripresa dal video Joker **(realizzato da Dino Marsan), brano di apertura del loro secondo album.**

del 2022, e ciò ha spinto l'ensemble a porre ulteriore attenzione alla resa comunicativa dei testi, tanto che ora l'aspetto cantautorale gioca un ruolo di peso, all'interno di un portato stilistico di inequivocabile marca progressive. Si parte con l'opener *Joker*, fotografia di un personaggio irriverente, nonché metafora di ciò che porta l'uomo verso la gratuità e la banalità del male. Per rendere al meglio l'atmosfera contraddittoria della tematica, la band inizia con un riff hard plumbeo tra modulazioni chitarristiche, cambi di metronomo e di tempo (si contano anche misure di 7/8 e 15/16) per giungere a una coda (6'24") dal vago sapore arcaicizzante (organo e clavicembalo), corroborato da un bel solo di Moog. Il finale, appuntato sull'accordo affermativo di La maggiore, mostra quell'*allure* classico che non guasta mai. *Il racconto di Juan della sua terra*, invece, ci catapulta nella Storia di un lontano passato attraverso l'identità indigena che vede e vive la prepotenza coloniale dei conquistadores nel Nuovo Mondo all'alba del XVI secolo. L'inizio fiatistico del figulino (una via di mezzo tra il flauto e l'ocarina) profuma di Ande, ma anche di **Barclay James Harvest**; la canzone si presenta come una ballad tra **Latte e Miele** e **Banco**, grazie anche ai raffinati panneggi orchestrali. Eppure è prog al 100% per i cambi di passo dinamici e stilistici: a 3'24" un riff di chitarra apre a momenti quasi jazz-rock con rifiniture ritmiche prossime addirittura ai Toto.
L'orrore della guerra in un momento – che dovrebbe essere – di felicità viene immortalato da *Natale 1914*, composizione ad anello che comincia dalle trincee della Prima guerra mondiale: siamo al cospetto di una composizione pluristratificata in piena sintonia con le forme più sinfoniche del progressive. Il rullante militare, quindi una frase melodica di ampio respiro, che ricorda certe canzoni delle **Orme**, con momenti di rottura all'unisono di chitarre e tastiere, ariose sospensioni, vocalizzi polifonici, vertiginosi episodi solistici fino al congedo collegato all'*incipit* marziale.
Altro clima in *…non il Bergerac*: una cadenza pianistica tra blue note e classicità offre appunti al canto: il plot è quello di un'identità tra realtà e finzione che mischia allucinazioni, ricordi, aneliti esistenziali e palchi teatrali (sarà o non sarà Cyrano?). Momento **Genesis** a 3'31" con un felice scatto in 7/8 su cui il Moog ricama le sue frasi, mentre la batteria muta i pattern con

GAETANO MARVELLI

Sopra: i LAS alla fine di un concerto.

intelligente disinvoltura. Da segnalare anche il notevole solo di chitarra (5'49") e la chiusura in 3/4 con tanto di fisarmonica dal sapore parigino (in realtà le voci di piazza sono ferraresi…) sul tema della melodia principale. La donna, in quanto vittima di sopraffazioni e prepotenze, è al centro di *Chita*, con un accorato invito alla ribellione e al cambiamento contro ogni violenza. Per sonorità e stile, il brano si distacca dal resto degli altri pezzi: il canto è affidato ad Ambra, la cui raffinatezza melodica e interpretativa aumenta al netto il nitore di tutto il disco. Ci sono sonorità latine, profumo di tango e timbriche acustiche; eppure, nel complesso e nell'eterogeneità strutturale, *Chita* è organica all'opera, soprattutto negli stacchi improvvisi, arricchiti da riff rock che, comunque, nell'avanzamento tematico, sfiorano pure qualcosa di pop. Azzeccato il finale con un inaspettato duetto tra i vocalizzi della Bianchi e la batteria. È, invece, prog che vira verso l'hard rock quello di *Storie perdute*, almeno nelle prime note di organo e Mellotron vicine ad **Atomic Rooster**, **EL&P**, **Deep Purple** e **Ibis**. Un'ouverture al contrario poiché il brano raccoglie e sintetizza tutti i racconti narrati fin qui: la stessa atmosfera sonora è cangiante, tanto che si passa con abilità da riff duri a liquidità quasi sognanti (gli arpeggi di pianoforte da 4'41", memori di *Carpet Crawlers* dei Genesis). UN'ALTRA MANO DI CARTE mostra parecchi punti di forza che vanno dall'architettura timbrica quasi orchestrale delle tastiere a una sezione ritmica solida, passando per episodi solistici di grande scuola (tra Moog e chitarre è un piacere correre dietro a suggestioni anni Settanta). Il talento della band è soprattutto quello di suonare composizioni scorrevoli su scritture complesse; ma per capirlo devi dare un occhio allo spartito e notare che i nostri possono adottare talvolta ben quattordici cambi di tempo in otto minuti, eppure all'ascolto quasi non te ne accorgi per quanto il dettato sia fluido. Se proprio vogliamo notare una piccola flessione, essa si scorge in qualche interpretazione melodica, non sempre in linea con la complessità dell'impianto generale di un disco, comunque, di pregevole qualità.

«UN'ALTRA MANO DI CARTE è un concept album in sei ritratti che, prendendo spunto dalla metafora della partita a carte, racconta altrettante vite difficili»

BLÁNAID O'HARA

Jenny Sorrenti dal 1972 porta avanti l'idea **Saint Just** ed è riuscita credibilmente ad evolverla. Non ha smarrito il filo conduttore con la propria anima creativa, riuscendo, anzi, a rafforzarlo, grazie anche alla collaborazione con **Tullio Angelini**. I due artisti hanno realizzato il primo album omonimo del progetto **Néos Saint Just** e il viaggio che ci stimolano a compiere è davvero interessante…

Passato, presente e soprattutto futuro

Testo: **Guido Bellachioma**

Jenny, potresti raccontarci come NÉOS SAINT JUST si inserisce nella continuità del progetto Saint Just, iniziato negli anni Settanta? Come dialoga con l'eredità e l'identità dei primi album, SAINT JUST (1973) e LA CASA DEL LAGO (1974)?

Nel corso della mia attività musicale ho sempre cercato di migliorare, fin dalla nascita (1972) del progetto **Saint Just**, che è stato fonte di stimoli e ispirazioni. **Néos Saint Just** ne ridefinisce il principio ma non revoca gli album di quel periodo, tuttavia intende ereditare quel gesto musicale rendendolo più aggiornato e d'avanguardia, com'è giusto che sia. È indubbio che quei dischi mi hanno dato tanto e mi hanno formato, plasmato, catturato, ma l'oggi ci indica un'altra direzione con un altro linguaggio: tenendomi per mano mi dà la possibilità di crescere, sondare e imparare, mi concede vita e bellezza, facendomi capire che ci sono ancora territori della musica da esplorare proprio come fu, all'inizio, quando scoprii che la musica poteva trasportarmi in luoghi diversi e in altre dimensioni senza che me ne accorgessi e senza muovermi da casa. Anche allora, come adesso, era tutto nuovo e il comporre mi faceva sentire felice, importante, sicura e soprattutto mi stupiva. Il primo album, forse, era oltremisura ermetico per l'epoca ma il tempo, con i fatti, ha decretato che oggi è ancora elogiato. Da quei lavori, credo di aver acquisito la parte migliore, la ricchezza per proseguire e arrivare al necessario cambiamento con Néos Saint Just, che mi ha reso più determinata e mi ha permesso di affrontare le mie esitazioni, soprattutto grazie a Tullio Angelini che, con me, ha ideato e prodotto l'album omonimo. La sua esperienza e conoscenza, in ambiti non abituali della musica, gli ha permesso di sperimentare e disegnare la svolta, con una visione più avanzata e contemporanea. Ecco il "Nuovo" Saint Just…

L'artwork della copertina è stato ideato da Roberto Duse.

Se dovessi citare qualche affinità elettiva del nuovo album a cosa faresti riferimento?

Qualche anno fa io e Tullio avevamo programmato un incontro con un giornalista e quindi ci siamo dati appuntamento nei pressi del posto indicatoci. Abbiamo discusso a lungo di possibili progetti e ricordo che, dopo l'incontro, c'era il tempo per visitare il Castello di Duino (in provincia di

Trieste) e il Sentiero Rilke, lì nei pressi. Storie che si intrecciano nel nome del cammino di **Rainer Maria Rilke** (uno dei più importanti poeti di lingua tedesca del XX secolo, nato a Praga, 1875/1926), che fu ospite della principessa Marie von Thurn und Taxis, al castello suddetto. Proprio qui, all'inizio del secolo scorso, inizia la stesura delle celebri *Elegie duinesi* in un contesto straordinario. Lui stesso dice di raggiungere una dimensione metafisica attraverso la contemplazione del paesaggio di Duino, che percepisce come un promontorio dell'esistenza, situato all'estremo confine nord-orientale dell'Italia. Tanto è vero che il percorso del sentiero fa ammirare il panorama dall'alta scogliera in territorio carsico, distinta dalla bianca falesia che precipita a strapiombo sul mare. Tullio, essendo di queste zone, mi ha poi raccontato che durante l'infanzia trascorreva il periodo estivo dai cugini, esattamente in questo paese e all'epoca, inconsapevole, correva sopra gli stessi camminamenti del grande poeta e drammaturgo. Queste rare bellezze geografiche, intersecate da presenze mistiche che esplorano il rapporto tra l'uomo e il mondo ci hanno portato a riflettere e in empatia con tutto questo è iniziata la gestazione delle nuove composizioni.

Qual è stato il percorso creativo durante le registrazioni dell'album? Puoi indicarci quanto tempo avete dedicato alle sessioni e se avete sperimentato nuove tecniche di lavoro?

Credo che il processo creativo nasca quasi sempre da circostanze, ovvero da ciò che è non sempre percepibile, da un'immagine, una sensazione, una visione notturna, un'idea che poi, lentamente, comincia a prendere forma all'interno di noi stessi, a livello mentale, emozionale, spirituale e in seguito ritornando a osservarla appare più palese. È difficile da spiegare, devi renderla tua, farla sviluppare, visualizzarla, riconoscerla così come l'avevi elaborata per poterci lavorare e realizzarla, sempre se nel frattempo non è volata via. Questa attività creativa può avvenire nella solitudine di una stanza così pure in una sala di registrazione. Quante volte mi sono trovata nel silenzio profondo di uno studio a improvvisare delle voci all'ultimo momento e mi sono chiesta: Perché non farlo?. Quando ti metti in un cammino di creazione, le barriere cadono una dopo l'altra. Non te ne accorgi ma funziona così. È come uno scuotimento di fronte al quale devi reagire a ciò che ti racconta la vita, che sia la natura, la sofferenza, la gioia, è come un "sussulto" che ti induce a prendere consapevolezza di ciò che narrano i giorni. L'importante è avere qualcosa da trasmettere affinché quel messaggio, quella comunicazione, se ha valenza, possa rimanere per sempre anche se noi invecchieremo. Per le registrazioni avevamo previsto un certo numero di ore, un periodo definito, ma il tempo non è mai quello stabilito perché se è vero che *c'è un tempo per ogni cosa*, bisogna essere attenti quando arriva l'istante creativo e avere persino il coraggio di gettare via delle idee per accoglierne altre affinché si realizzi il tutto. Così abbiamo fatto e siamo contenti di ciò che abbiamo realizzato anche con la preziosa collaborazione di **Alessandro Pizzin** (Another Green World Studio), che scrive: "Abbiamo principalmente lavorato sulle dimensioni d'ambiente, su dove e come collocare nello spazio d'ascolto le diverse suggestioni offerte dagli strumenti e dai samples. È stato un complesso e certosino lavoro di spazializzazione del suono".

Il percorso artistico di Jenny Sorrenti con Tullio Angelini sembra poter dare copiosi frutti, senza rinnegare il passato dei Saint Just ma aprendosi a nuove forme sonore.

Quale approccio avete adottato durante le registrazioni per dare vita a un suono così non convenzionale e lontano anche dal mainstream alternativo?

Alessandro Pizzin: L'approccio relativo all'assemblaggio definitivo dei vari brani che compongono il lavoro è stato proprio quello di non avere riferimenti convenzionali, ma di elaborare strategie digitali sonore insolite (non "oblique") e talvolta molto complesse da gestire. La multi-prospettiva sonora desiderata è stato l'aspetto più complesso da ottenere, è stato come allestire uno spettacolo teatrale su un palco a più livelli, cercando di offrire la migliore illuminazione possibile ad ogni attore – strumento. È un'esperienza d'ascolto in continua trasformazione (che prospetta peraltro degli sviluppi creativi interessanti).

In che modo l'idea del "tutto si trasforma" si concretizza nelle atmosfere rituali e oniriche del disco?

Tutte le cose sussistono, altre si modificano e si rinnovano, ma in quale realtà? La mia o in quella di un altro? Una volta scrivevo in una stanza, ora ovunque. La parte iniziale del brano *Pneumatos* l'ho composto per strada pensando al respiro, a quell'anelito così simile a un soffio di vento improvviso e questo per me è reale, come bere un bicchiere d'acqua. I tesori e i talenti nascosti in noi sono autentici. Mi affido alle mie visioni rendendole tangibili e le paure si concretizzano, la mente prende corpo con i suoi pensieri positivi e negativi e ogni cosa diventa reale nel momento stesso in cui lo riveli… tutto è in continuo movimento e trasformazione…

Per ottenere la tua inconfondibile voce quali microfoni avete scelto?

Maurizio Carraro (Arianiva Recording Studio): Come microfono abbiamo utilizzato l'AKG C12, valvolare a condensatore. Rispetto al classico U87 della Neumann questo risultava più adatto alla sua voce. Per prima cosa abbiamo registrato le basi, realizzate da Jenny alla tastiera e piano. Un ampio spazio di lavoro è stato rivolto

«Con i Saint Just scoprii che la musica poteva trasportarmi in luoghi diversi e in altre dimensioni senza che me ne accorgessi e senza muovermi da casa»

Jenny Sorrenti

BLÁNAID O'HARA

al sampling e al meticoloso inserimento dei vari suoni per dare poi ai musicisti la possibilità di aggiungere il loro contributo artistico.

In che modo questi strumenti hanno contribuito a valorizzare le tue performance? Hai cambiato qualcosa rispetto al passato?

Certe soluzioni tecnologiche gestiscono meglio il significato delle parole di un testo, come nel brano *Sentire davvero* dove la parola tramare viene enfatizzata per manifestarne l'accezione malevola. Al contrario in *Hidden Things* o *The Mirror Inside Me* la soluzione è più legata alla dimensione spirituale. Cantare è come lo spostamento della sabbia del mare e allo stesso modo quello che vuoi raccontare si adatta alla mutazione. Se la mia voce rivela ciò che sono nella profondità delle mie riflessioni e dei miei desideri non ne sarò mai delusa. Il canto deve essere vicino a me, nella mia bocca ma soprattutto nella sua essenzialità e nel mio cuore, è per questo che discerno tra quel canto basato sulla tecnica e uno più contemplativo con tutti i suoi valori. Quanto sono belle le voci che nella loro semplicità, generosità e naturalezza ci regalano occhi per vedere il mondo in modo differente e orecchie che ci fanno percepire vibrazioni sonore alquanto insolite, facendoci sperare e scoprire misteri, offrendoci la capacità di trasformarci attraverso l'osservazione e comprensione dei nostri pensieri. In tal senso mi farebbe molto piacere incoraggiare ed esortare le nuove generazioni a sviluppare una visione più ampia del concetto di cantare, astenendosi dalle dimostrazioni di abilità o inseguendo protocolli e sterili perfezionismi e soprattutto a non stimarsi saggi di loro stessi più di quanto non lo sono realmente.

ROBERTO MASOTTI/ARCHIVIO LELLI MASOTTI

Dall'alto: Giacinto Scelsi al pianoforte, Rainer Maria Rilke, Nico (Milano, 1975).

Come si integra la tradizione degli arrangiamenti acustici dei vecchi Saint Just con le nuove sonorità elettroniche? Il risultato è quello che volevate? Siete soddisfatti pienamente?

A differenza degli anni Settanta oggi è tutto possibile, come ricreare ad esempio la sonorità di un Mellotron o di un organo. Ho considerato però che a volte è più efficace un semplice suono, come la sirena di un'auto in una città confusa e disordinata oppure un canto sperduto, nella frenesia della folla, per la narrazione di un brano musicale. L'atto creativo aspetta solo di essere palesato nel modo più idoneo e funzionale. L'elettronica o musica informatica che dir si voglia ha una sua anima *tout court* e ha contribuito fattivamente alla realizzazione di questo album, così come i sistemi acustici supportarono i dischi di Saint Just; se il processo di produzione sarà fatto con intelligenza, cuore e consapevolezza, non sarà mai contro di noi, ma a nostro sostegno.

NÉOS SAINT JUST vede la partecipazione di artisti di rilievo internazionale come Clive Bell, Sylvia Hallett, Alessandro Pizzin, Robin Rimbaud, Roberto Scarpa e Kenny Wollesen: cosa ti ha colpito di più dei loro contributi e come si sono integrati nel progetto?

Questi straordinari musicisti hanno contribuito in modo determinante al *mood* dell'intero progetto, mantenendo sempre una precisa autonomia e all'opposto dei *cliché* alla moda.

Tullio Angelini: Gli abbiamo chiesto soltanto di fare riferimento al loro linguaggio più creativo, personale e autentico, con le loro unicità che già conoscevo e che mi hanno convinto essere quelle adatte al nostro lavoro. Le loro peculiarità ci hanno dato la possibilità di semplificare le trame del lavoro e allestire il sound del disco senza nessuna apprensione. L'integrazione e la messa in scena di tutte le sezioni hanno poi dato vita a un unico or-

ganismo sonoro. Serviva superare l'idea che il loro non fosse solo un contributo musicale ma un'idea dedicata e al tempo stesso chiara e diretta, non necessariamente colta ma inaspettata. Questa autenticità, di fatto, la apprendiamo da **Alan Lomax**, grande etnomusicologo, antropologo e produttore discografico americano che, per quanto riguarda la ricerca sul campo, seppe tracciare un metodo di lavoro a tutela della tradizione orale e della sua trasmissione.

In che modo il lavoro collettivo con artisti di diversa estrazione ha influenzato l'identità sonora del disco?

La musica che abita nel cuore del musicista non sempre è in accordo e in armonia con quella degli altri, pertanto prima di decidere quali strumentisti contattare io e Tullio abbiamo riflettuto a lungo. Alcuni di loro erano già conosciuti a livello internazionale come **Scanner** (collaboratore tra l'altro di Laurie Anderson e Radiohead) che si è immerso in *Pneumatos* con il suo profondo talento e la sua conoscenza dell'elettronica, **Kenny Wollesen** (Tom Waits, Sean Lennon, Bill Frisell e altri) si è speso con sentimento e abilità in *Meraviglia*, Alessandro Pizzin ha suonato e collaborato nei brani *Sentire davvero* e *The Mirror Inside Me* con la sua sensibilità e competenza. Ma quello che più mi ha sorpreso è stata la loro umiltà che ha contribuito alla realizzazione del progetto in un'atmosfera di reciproco rispetto. L'insieme di tutte queste esperienze sonore ha reso possibile la realizzazione di ciò che è diventato NÉOS SAINT JUST.

Tullio Angelini: Siamo entrati in sintonia e percepito la combinazione dei vari materiali e collaboratori. Ne avevo parlato prima ma senza mai pianificare il risultato finale che è arrivato quasi in solitudine, gradualmente e come permeato di tante intelligenze basate sulle intuizioni. Altre volte, invece, è stata la risultanza e lo scambio

> «L'oggi tenendomi per mano mi dà la possibilità di crescere, sondare e imparare, mi concede vita e bellezza, facendomi capire che ci sono ancora territori della musica da esplorare»
>
> Jenny Sorrenti

Tullio Angelini in una delle sue performance.

LUCA A. D'AGOSTINO

di queste prassi, assieme ad altre più tradizionali.

Tullio Angelini ha giocato un ruolo cruciale nel plasmare il percorso sonoro dell'album. Ci puoi raccontare come è nata la vostra collaborazione e quali aspetti del suo approccio – come gli spostamenti irregolari e la fluidità del suono – hanno guidato questa trasformazione artistica?

Tullio, che ha tra l'altro organizzato per molti anni in Friuli-Venezia Giulia il festival *All Frontiers – Indagini sulle musiche d'arte contemporanee* (www.allfrontiers.eu – con significative presenze come John Zorn, Gavin Bryars, Marc Ribot, Antony Braxton, Keiji Haino, Zeena Parkins, Peter Brötzmann e altri), nel 2019 mi propose di cantare alcune delle canzoni di **Christa Päffgen** (1938-1988), in arte **Nico**, musa di Andy Warhol e cantante dei Velvet Underground, per un tributo dedicato a lei e con la proiezione di un filmato tratto dal live al castello di Gorizia, che lui organizzò nel 1987. Questo concerto ha coinciso con l'inizio attività dell'Associazione culturale MoreMusic, che in seguito è diventata anche etichetta discografica e produttrice di questo nuovo album. Il mio omaggio si tenne al Palazzo del Cinema di Gorizia e fu un successo. In seguito ipotizzammo l'idea di realizzare un disco insieme fondendo le nostre intuizioni e tracciando la strada verso un percorso nuovo, almeno per me. Mi ha sempre incuriosito quel suo modo di operare con i suoni quasi a voler tirar fuori il possibile dall'impossibile, mettere a soqquadro, provare a ribaltare gli schemi, come voler misurare il peso del vento o fissare la pioggia, concentrandosi sugli apparenti dettagli e lasciare alle spalle le consuetudini. Tullio è un musicista, ricercatore e produttore discografico indipendente e ha sempre operato nelle sezioni musicali della sperimentazione e dell'avanguardia sonora, pur provenendo da quelle discipline specifiche che studiano la musica popolare e che partono dalla memoria orale. Attraverso le musiche di alcuni autori come **Joan La Barbara**, **Gérard Grisey**, **Maggie Nicols**, **Fausto Romitelli** e altri che mi ha fatto ascoltare, ho scoperto e osservato un mondo nuovo, a lui familiare, fatto di altri suoni, di altre parole, di altro e per me è stato molto stimolante, un nuovo modo di ragionare sulle note e sugli strumenti che non sono più nemmeno tali ma diventano "arredi" sonori, rumori, vibrazioni. Erano le risposte che cercavo nella mia curiosità e nel mio desiderio di miglioramento. Così per due anni abbiamo lavorato su nuovi brani ed è stato molto coinvolgente ed entusiasmante. NÉOS SAINT JUST è la naturale evoluzione del progetto Saint Just del 1972 ma c'era bisogno di spostarsi in avanti, di un ribaltamento, di un nuovo modo di vivere la musica nei tempi dell'oggi e Tullio mi ha fatto "avanzare". Ogni giorno dobbiamo combattere per mantenere integra e pura la nostra musica in antagonismo con i mezzi di comunicazione che ci rifilano suoni tra lo stucchevole e il fine a se stesso. La nostra è, al contrario, una proposta senza riserve e canoni, che suona libera e aperta ai cambiamenti.

> «L'obiettivo di NÉOS SAINT JUST è quello di tendere a un'esperienza originale che possa porre delle domande e lasciare possibilmente dei dubbi e che superi le frontiere ri-conosciute e già condivise»
> Tullio Angelini

Qual è l'impatto più significativo che Tullio ha avuto nel rendere NÉOS SAINT JUST un'opera che unisce la vecchia e la nuova anima dei Saint Just?

Tullio Angelini: Il processo creativo di questo progetto è in affinità con l'idea di un'attività rituale, come per esplorare la possibilità di una accelerazione nella direzione di una giusta fabbricazione sonora, uguale sia per la forma canzone che per una composizione o per un'improvvisazione. L'obiettivo è quello di tendere a un'esperienza originale che possa porre delle domande e lasciare possibilmente dei dubbi e che superi le frontiere ri-conosciute e già condivise. Fondamentale è considerare anche lo scarto, nel senso di darsi una possibilità di rinunciare al già acquisito per trovare altre *chance* e vie di fuga, quindi la musica come informazione sulla nostra esistenza. Una cosa importante è iniziare una lavorazione senza sapere bene cosa succederà, cioè affidarsi al non previsto, in modo istintivo. Così si possono acquisire quelle intuizioni e idee non presenti all'inizio. Altra caratteristica è non essere sempre vigili al suono che si vorrebbe scrivere, ma lasciarlo fluire e, al contrario, essere pronti a cogliere quello inedito. Non a caso cito volentieri **Giacinto Scelsi** (1905-1988) uno dei grandi compositori del XX secolo che ha voluto andare oltre la scrittura musicale tradizionale. Per esempio, per le improvvisazioni usava l'ondiola (piccolo strumento elettrico con una tastiera simile a quella di un pianoforte), oltre a essere interessato, tra l'altro, alle arti visive, lo Zen e l'esoterismo. Parlavo all'inizio di processo creativo e concludo descrivendo NÉOS SAINT JUST come un provare a raccontare e trasformare quello che già siamo in questo mondo ma facciamo fatica a vedere, come afferma il pittore **Paul Klee** (1879-1940) con la sua teoria di "rendere visibile l'invisibile". In musica è lo stesso e lo possiamo captare anche per descrivere alcune coincidenze che vanno oltre alla semplice casualità e in condivisione con traiettorie apparentemente non conosciute.

In che modo questo album rappresenta probabilmente solo un punto di partenza per un percorso artistico in continua evoluzione, in linea con la filosofia dei vecchi Saint Just?

Quello che è stato realizzato oggi non sarà uguale a ciò che faremo domani. Non mi meraviglierei se in un futuro prossimo la nostra musica fosse ancora meno prevedibile e con un atteggiamento più sperimentale (in ambito compositivo e vocale), sarebbe come nascere di nuovo con ancora più (in)certezze. Non sappiamo dove va il tempo né cosa cambierà il giorno dopo ma potrebbe accadere di non aver più bisogno di usare le parole per esprimere intense emozioni musicali, verosimilmente potrebbe bastare la voce, che è in grado di raccontare ed esprimere ogni cosa, sostenuta dalle architetture sonore create da Tullio. Non c'è dubbio, avremo sempre il desiderio di conoscere e imparare e saremo laddove la musica vive, contro tutto ciò che limita la nostra indipendenza artistica, esplorando e approfondendo sempre di più il rapporto fra tessuto sonoro, voce e gestualità. Quello sul quale continueremo a in-

sistere sarà la ricerca di quegli avvicinamenti con le origini del nostro spirito, senza interruzione, prima ancora di Saint Just e come se fosse "post Néos Saint Just". Presumo ci voglia una mente aperta e versatile per fare tutto ciò.

La copertina dell'album è la prima idea che vi è venuta in testa o avete esplorato altri percorsi? Cosa rappresenta e chi l'ha realizzata?

Avevamo le idee piuttosto chiare su come strutturare il progetto e ci siamo confrontati con un designer che interpretasse le nostre esperienze, dalla generazione del suono per arrivare al supporto fisico finale, in questo caso una soluzione di packaging digipack e quindi dall'artwork ideato da **Roberto Duse**, che dice: Colori che si fondono. Un po' come le note suonate muovendo le dita verso altre note. Non c'è separazione, i colori si sommano, le note diventano accordi, il silenzio, la pausa, l'alternanza dei toni. La musica è uno straordinario linguaggio universale, sebbene negli ultimi tempi risulti sempre più smaterializzata e meno "musica da toccare", per cui stiamo valutando l'idea di contattare il cineasta statunitense **Bill Morrison**, che nel campo del found footage (per esempio nei trattamenti di vecchie pellicole) è considerato un innovatore. Ci piacerebbe produrre una sorta di videoclip, per un'ulteriore narrazione visiva di alcune delle tracce di NÉOS SAINT JUST.

Come sono nati i testi e qual è il loro filo conduttore?

Chi parla di se stesso cerca di farsi capire come e meglio può; infatti, quando scrivo, sono miei i pensieri e parlo di quello che vivo, delle cose che osservo, eppure non mi sono mai chiesta: "Mi capiranno oppure no? Le cose che vivo non sono forse anche quelle che vivono gli altri? Immagino di sì e allora perché porsi queste domande?". Certo è che vorrei essere più pacata nella scrittura dei miei versi ma sono solitamente soggiogata dalla ragione che mi fa meditare pensieri diversi da quelli che vorrei e così per lo più mi faccio sorprendere da inquietudini e timori. Sarebbe bello rimanere stabili contro le insidie della mente che non è indulgente, come narra il testo di *The Mirror Inside Me*, e allora mi domando: "Come sto vivendo questo tempo?, che è anche il tempo di tutti noi. Che cosa lasciamo in eredità su questa Terra a quelli che verranno?". A volte ci sembra di andare e venire come ombre, ci affanniamo e triboliamo: ma per che cosa? E mi rendo conto che quasi tutto è vanità, è come inseguire il vento, con il rischio che prima o poi ce ne voliamo via. Siamo delle apparenze che si dissolvono e svaniscono in un'altra stanza. Pertanto ho considerato tutte le cattive azioni, le cose riprovevoli che avvengono nel mondo alla luce del sole e quel voler accumulare il più possibile senza sapere se prima o poi ci sarà un raccolto. Mi sono anche resa conto che parlarne sarebbe stato eccessivo perché con le molte parole si producono anche troppi ragionamenti e sarei stata pretenziosa, quindi ho preferito scrivere di disagi esistenziali e periodi di smarrimento ma anche con prospettive di speranza, come in *Hidden Things*: Noi siamo meraviglie in una notte d'estate, le nostre voci si ascoltano, le nostre mani si incontrano…

Jenny Sorrenti dal vivo al Planet Live Club di Roma.

FRANCESCO DESMAELE

Inside >>> Gentle Giant

FREE HAND (1975)

Cinquant'anni fa i **Gentle Giant** pubblicavano il loro settimo disco in studio, FREE HAND. L'album, che segna il cambio di etichetta discografica – dalla WWA/Vertigo alla Chrysalis – è l'unico realizzato dalla band a essere entrato nella Top 50 americana.

Testo: **Andrea Pavoni**

In ogni genere musicale ci sono sempre "i mostri sacri" e poi "i minori". Nel Progressive Rock probabilmente il gruppo più noto sono i **Genesis**, mentre i fondatori vengono genericamente identificati come i **King Crimson**. E certamente sono molto ben conosciuti altri gruppi come **Yes**, **Emerson Lake and Palmer**, **Jethro Tull**, **Van der Graaf Generator**. Qualcuno cita anche i **Pink Floyd**. E poi… poi ci sono i **Gentle Giant**, i "primi tra i minori". Dopo aver ascoltato i gruppi citati, solo a quel punto, solo DOPO, qualche cultore del genere potrebbe pronunciare la fatidica frase: "Ora che hai ascoltato questi, allora potresti sentire anche i Gentle Giant!". La domanda è: perché i Gentle Giant si sono riservati un posto così unico, originale, insostituibile… ma solo DOPO i gruppi più importanti?

La copertina di FREE HAND è opera di Richard Evans, disegnatore/grafico inglese (Who, Caravan, Syd Barrett, UFO, Uno). La ristampa più recente dell'album è quella remix del 2021, targata Steven Wilson (vedi pagina seguente).

Senza compromessi

Gli elementi sono probabilmente due: il minore successo commerciale e la mancanza di compromessi. Del primo punto è presto detto: degli undici album in studio pubblicati dai Gentle Giant nella loro carriera, solo uno è riuscito a entrare nella Top 50 USA: FREE HAND, appunto (al #48), tutti gli altri sono stati ampiamente al di sotto della Billboard 200. Sul secondo punto c'è invece molto da dire: nessuno dei Gentle Giant era, o ha mai voluto essere, una star. **Phil Shulman** si è ritirato dopo i primi quattro album per passare più tempo con la famiglia, e **Kerry Minnear**, nel 1980, annovera tra i motivi per cui il gruppo si sciolse la volontà di crescere sua figlia che era nata da poco. Nessuna di queste motivazioni ha mai spinto i membri dei gruppi "maggiori" ad abbandonare o ridurre il ritmo delle loro pubblicazioni, o dei concerti, nel periodo di maggiore notorietà. Invece questo elemento, la vita familiare, per i Gentle Giant era un punto essenziale. Non erano quindi un gruppo votato al successo, non lo sono mai stati. Perché allora nella loro carriera avrebbero dovuto scendere a compromessi? E infatti non lo hanno fatto. Questo è uno degli elementi che rende davvero unica la loro proposta musicale.

Un esperimento puro

L'esperienza Gentle Giant si chiude dopo CIVILIAN, nel 1980. Tra loro restano in buoni rapporti, qualche volta si frequentano, occasionalmente suonano anche insieme. Ma di *reunion* non se ne parla. Chiuso il periodo… chiuso tutto. Phil Shulman fa l'insegnante, Kerry Minnear fa l'insegnante e il musicista prevalentemente liturgico, **Ray** e **Derek Shulman** entrano nell'industria discografica, fanno un'ottima carriera, ma non come musicisti. **Gary Green** e **John Weathers** continuano a suonare ma in gruppi lontanissimi dai Gentle Giant. In tempi recenti Green in particolare si è ritrovato a gestire il catalogo del gruppo, ha proposto qualcosa del repertorio dei GG con l'ensemble **Three Friends**, però fondamentalmente nessuno ha preso seriamente in considerazione l'idea di continuare. Quando ci troviamo a

Gentle Giant
FREE HAND
Chrysalis (1975) – 36'50''

Side One
Just The Same – 5'33''
On Reflection – 5'43''
Free Hand – 6'14''

Side Two
Time To Kill – 5'08''
His Last Voyage – 6'26''
Talybont – 2'43''
Mobile – 5'03''

Gary Green – electric guitar, acoustic guitar, descant recorder, co-lead vocals ● Kerry Minnear – piano, Hammond organ, Clavinet, Minimoog, synthesizer, harpsichord, Rocky Mount Instruments Electra-Piano, Wurlitzer electronic piano, honky-tonk piano, celesta, glockenspiel, vibraphone, marimba, timpani, harp, cello, tenor recorder, lead vocals ● Derek Shulman – lead vocals, treble recorder, alto saxophone ● Ray Shulman – bass, electric violin, violin, viola, co-lead vocals ● John Weathers – drums, tambourine, bass drum, tom-tom drums, snare drum, triangle, cymbal, woodblock, cowbell, frame drums, percussion

contatto con i Gentle Giant siamo di fronte a un esperimento "puro", un ensemble di musicisti eccezionalmente preparati che decidono di dare vita a qualcosa di nuovo. Lo cercano unendo soul, blues, funky, musica medievale, musica contemporanea e rock. E cos'è questo, se non l'essenza stessa di quello che oggi viene chiamato Progressive Rock? Infatti è così, ma in realtà non per loro. Come tutte le "vere" band di *progressive*, i Gentle Giant non hanno mai ritenuto di far parte di nessuna specifica corrente, e quando hanno ritenuto di non riuscire più ad esprimersi co-

	Battute	Minuto	Note
Intro Snap	4/4*7	0'00"- 0'10"	Schioccare di dita dal dubbio conteggio. Propongo questo in 4/4 perché fa arrivare in modo lineare alla frase del pianoforte.
Intro Pianoforte	7/4*4	0'10"-0'21"	
Intro Pianoforte + Chitarra	7/4*4	0'22"-0'32"	
STROFA 1	6/4*8	0'32"-0'50"	Basso e batteria suonano in 6/4. Attenzione perché invece il cantato, le tastiere e la chitarra restano in 7!
BRIDGE 1	3/2*8	0'50"-1'07"	Con questo 3/2 abbiamo un senso di "rilassamento", ma mai completamente. Il modo di portare il tempo in realtà è jazzy, funky, "implicitamente" swingato.
Stacco 1	4/4*7	1'07"-1'17"	
STROFA 2	6/4*8	1'17"-1'35"	
BRIDGE 2	3/2*8	1'36"-1'53"	
Stacco 2	4/4*7	1'53"-2'03"	
Intermezzo chitarristico 1	4/2*10	2'03"-2'34"	Preferisco mantenere il beat inalterato e intendere l'intermezzo in 4/2.
Intermezzo chitarristico 2	4/2*5+2/2+4/2*8	2'34"-3'15"	Stranamente il "reprise" di questa sezione avviene immediatamente dopo la prima esecuzione, come se si trattasse di una sezione unica. La modulazione consente di passare alla sezione successiva.
Keyboard solo	3/2*20	3'16"-3'58"	Mi sono sempre domandato: si può essere funky in 3/2? I Gentle Giant ci danno la risposta. Notare l'incastro "terribile" tra batteria e basso (Figura 3).
Raccordo (Electric guitar)	6/4*8	3'59"-4'16"	
STROFA 3	6/4*8	4'16"-4'34"	
BRIDGE 3	3/2*8	4'34"-4'50"	
Stacco 3	4/4*7	4'51"-5'01"	
FINALE	6/4*12…	5'02"-5'30"	Tema della strofa. Sfuma.

me avrebbero voluto, hanno semplicemente deciso di sciogliersi. Ed ecco che FREE HAND (mano libera) viene ad avere un significato ben preciso: noi possiamo solo lavorare /produrre in piena libertà, altrimenti non siamo noi, non sono i Gentle Giant. O c'è questa libertà o è meglio non suonare, non comporre, non realizzare. Nel 1975 la band adotta una formazione "ridotta" a cinque elementi (Phil Shulman ha già abbandonato) e una musica un pochino più "secca" rispetto agli esordi, leggermente più orientata al rock (si tratta di sfumature) e con un sound più solido, grazie all'apporto "preciso e devastante" della sezione ritmica: Ray Shulman al basso e John Weathers alla batteria. Dopo il lavoro precedente, THE POWER AND THE GLORY (1974), pur molto complesso ma pieno di spunti rock e funky (*The Face*, *Playing The Game* e la intricatissima *Cogs In Cogs*, riproposta spesso brillantemente dal vivo) i Gentle Giant pubblicano il loro primo album con la Chrysalis e certamente non deludono. L'inizio di *Just The Same* è assolutamente spiazzante: il brano "forse" si può intendere complessivamente in 3/4, ma è pieno di polimetrie, terzine, ammiccamenti al jazz… dove inizia? Dove finisce? Come va cantato? Come va suonato? Sono i Gentle Giant più forti di sempre. L'apporto dei fiati è ridotto al minimo (nelle esibizioni dal vivo quasi del tutto assenti) e questo enfatizza ancora maggiormente la ritmica, la precisione metronomica, quegli incastri strumentali e vocali di cui solo i Gentle Giant sono capaci.

«I Gentle Giant cercano di dare vita a qualcosa di nuovo unendo soul, blues, funky, musica medievale, musica contemporanea e rock»

Secondi a nessuno

Il primo lato è antologia pura: *Just The Same*, *Free Hand* e quel capolavoro di armonia vocale che è *On Reflection* (a detta di chi scrive forse il brano rock più emozionante di tutti i tempi). Il secondo lato in realtà è meno potente, anche se l'inizio del solo di chitarra in *His Last Voyage* è poesia, con quel SI bemolle 3 di Gary Green che dura ben dodici secondi, trasformandosi prima in SI bemolle 4 in conseguenza del feedback per poi chiudersi con un bending particolarmente espressivo verso il DO (ricordiamo che Gary Green prima di unirsi ai GG era un chitarrista votato principalmente al blues). Ma con i tre brani del primo lato del vinile i Gentle Giant praticamente fanno la storia. Il successivo IN'TERVIEW del 1976 è ancora più "massiccio", ancora più omogeneo sia per qualità di registrazione che per ispirazione compositiva. Ma i due album alla fine sono anche abbastanza legati, sembrano l'uno una differente versione dell'altro. Tuttavia è ben chiaro che arrivati a questo punto i GG sono al top anche al loro interno: la musica è appannaggio fondamentalmente di Ray Shulman e Kerry Minnear, i testi sono di Derek Shulman, ma tra loro c'è comunione assoluta, scambio, interazione… per cui a distanza di tempo i tre sapranno ricostruire con difficoltà nella maggior parte dei casi quali spunti sono da attribuire all'uno o all'altro. Firmano tutto in tre, sono il fulcro attorno a cui tutto ruota. Sono i Gentle Giant e non ce n'è per nessuno. Sono senza compromessi, sono loro, sono un progetto che non c'è più stato, una forza che a distanza di anni ancora non si è fermata, un valore senza quantificazione. Forse il più grande, tra tutti i gruppi che sono stati chiamati "progressive". Non erano star, erano musicisti con tanta passione e un progetto preciso: "minori" nei consensi ottenuti ma secondi a nessuno.

Just The Same

5'33"

Struttura

L'introduzione di *Just The Same* è sempre stata, per me, uno dei più "devastanti" inizi che abbia mai ascoltato. Dieci secondi di pura follia. Lo schiocco di dita, che spontaneamente si immaginerebbe a tempo. Invece no, le dita hanno un loro tempo, ma non quello che gli assegneresti tu. Tuttavia sembrerebbero alla fine "re-

golari". In 4/4. Loro, forse, sì, ma la frase di pianoforte che segue invece è in un metro composto. È in 7/4. E la chitarra? Interviene contrappuntando il piano, quindi sempre in 7, ma in ragionato ritardo. Però poi entra la batteria con un tempo regolare, un 4/4. Quindi forse avevo sbagliato in precedenza? No, forse, aspetta, non so. Però non è veramente 4/4… è 6/4, ma 6 è divisibile per 2. Quindi una battuta è in 6/4 oppure in realtà sono due battute in 3/4? E quali sono veramente le note del basso con tutti quei glissati? Continuo "a non sapere". Riconosco cose che dovrei conoscere, eppure non le associo. Mentre il bridge è in 3/2. Quanti altri interrogativi come questi ci poniamo durante tutto il brano? Tantissimi. È un brano intero sugli interrogativi, sulla realtà che cambia forma e che può essere intesa contemporaneamente in più modi diversi.

Just The Same – Intro Snap

Just The Same – STROFA 1 (inizio)

Just The Same – sezione ritmica su Keyboard solo

See me, what I am, what I was,
what I'll be
Hear me, understand that I'm not what you see.

Guarda ciò che sono, ciò che ero, ciò che sarò. / Ascoltami, e comprendi che non sono ciò che vedi.

Don't you see that I'm just doing what I want to do
Nothing more and nothing less than you […]
Just the same as anybody else.

Vedi, io faccio quello che voglio, / né più né meno di te, […] / esattamente come chiunque altro.

Ovvero: siamo tutti diversi, possiamo essere intesi in mille modi, eppure proprio per questo, in fondo, siamo così simili. Un paradosso, una contraddizione continua, il testo come la musica.

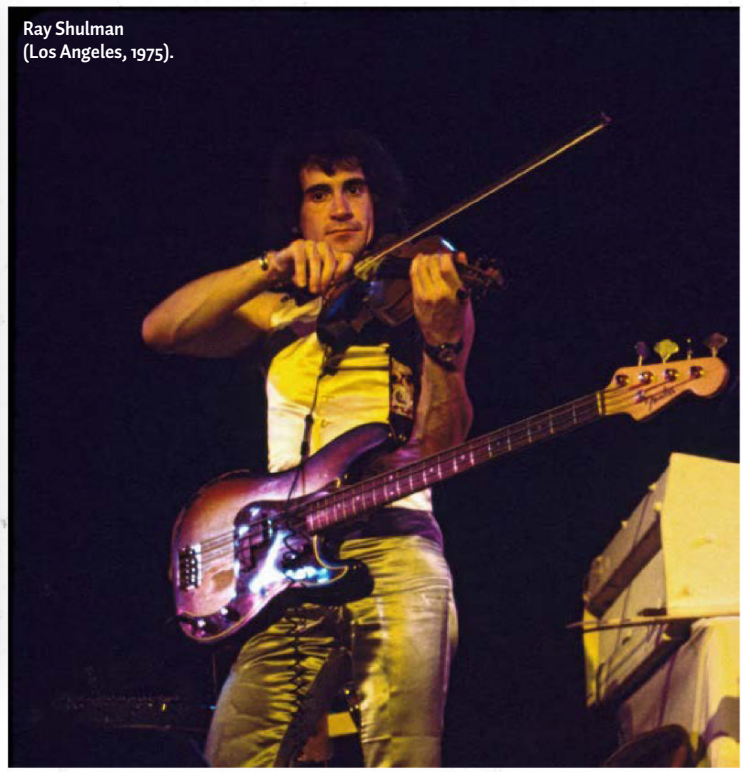
A destra dall'alto: Cd Uk 2009 e Cd USA 2005.

On Reflection
5'43"

Struttura

Un brano come *On Reflection* scatena molte riflessioni, ma la prima è certamente se lo si possa definire un brano "rock". La mia risposta è sì, nonostante i tanti elementi che, come vedremo, sembrano distrarci dalla forma "rock". *On Reflection* è molto più di un brano musicale. Al di là dei numerosissimi elementi che lo compongono (perizia vocale, strumentale, skill compositivi elevati, rock, contrappunto ecc.), *On Reflection* è un punto di arrivo. Definitivo, per quello che mi riguarda. Nel rock non c'è nulla "oltre" questo punto. I Gentle Giant sono fondamentalmente un gruppo rock, ma con talmente tante influenze che alla fine arrivano "ad altro". Vediamo come. Il brano prende spunto chiaramente dal contrappunto barocco a quattro voci, e così viene esposto il MOTIVO 1 (che poi è il motivo portante dell'intero brano): Derek Shulman inizia a cantare in totale solitudine, ma si aggiungono immediatamente Ray, Kerry e Gary fino a comporre l'armonia a quattro voci. Poi vengono inserite le percussioni (attenzione, nessuno strumento elettrico, il brano è totalmente

	Battute	Minuto	Note
MOTIVO 1 (a 4 voci)	(4/4*3 + 3/4)*4	0'00"-0'31"	Tonalità di DO maggiore
MOTIVO 2 (a 4 voci)	(3/4+4/4)*2+ 3/4*14	0'31"-0'58"	Inserimento delle percussioni.
MOTIVO 1 (con voci + strumenti)	(4/4*3+3/4)*4	0'58"-1'28"	Pianoforte, vibrafono, marimba, glockenspiel.
MOTIVO 2 (con voci + strumenti)	(3/4+4/4)*2+ 3/4*12	1'28"-2'00"	Strumenti precedentemente utilizzati + percussioni
MOTIVO 3	(3/4*8)*4	2'00"-2'45"	Voce solista + arpa, poi voce, arpa e flauto dolce. Si aggiungono celesta e glockenspiel.
INSERTO	3/4*9	2'45"-2'57"	
MOTIVO 3 – reprise	(3/4*8)*6	2'58"-4'05"	Si aggiungono progressivamente altri strumenti acustici, violino e violoncello.
MOTIVO 2 – reprise (solo finale)	3/4*2	4'05"-4'08"	
INSERTO – reprise 1	3/4*2	4'08"-4'10"	
MOTIVO 2 – reprise 2	3/4*2	4'11"-4'14"	
INSERTO – reprise 2	3/4*2	4'14"-4'17"	
MOTIVO 2 + INSERTO	3/4*8	4'17"-4'27"	Suonano insieme, sovrapposti
FINALE	(4/4*3 + 3/4)*9…	4'28"-5'30"	Motivo 1 in versione strumentale ed elettrica. Riproposto in DO# maggiore (sfuma).


Ray Shulman (Los Angeles, 1975).

acustico fino al minuto 4'08") e viene riproposto il MOTIVO 1 con percussioni "tuned" (tra cui il pianoforte) e "untuned", fino a far sfumare questo ensemble composito in una nuova zona del brano, il MOTIVO 3, in cui sentiamo emergere gradualmente uno strumento a corda. Nel MOTIVO 3 sentiamo Kerry Minnear (voce solista in questo caso) dialogare con un'arpa, strumento mai più usato nei brani dei GG. L'arpa venne infatti trovata in studio di registrazione (lasciata da un gruppo precedente, che non l'aveva ancora ritirata) ed estemporaneamente utilizzata per accompagnare il canto. L'espediente renderà impossibile riproporre successivamente in concerto quell'accompagnamento. Questo elemento però sarà lo spunto per riarrangiare *On Reflection* dal vivo in modo molto diverso, inserendo una nuova bellissima introduzione, e quella sezione da vocale verrà trasformata in strumentale, con l'apporto di tutto il gruppo. Da svantaggio in opportunità: la riproposizione dal vivo di *On Reflection* sarà ancora più "perfetta" ed emozionante rispetto a quella in studio.

On Reflection – MOTIVO 1 (voce 1 + voce 2)

«Nessuno dei Gentle Giant era, o ha mai voluto essere, una star»

Questa sezione viene inframezzata da un primo INSERTO, con voci e percussioni, che si "perderà" poi nella versione live (ne verrà recuperato un frammento nella nuova introduzione). Sono poche battute e "scorre via così", ma è estremamente complesso. In pratica, il ritardo/anticipo delle frasi di 1/8 rispetto al conteggio in 3/4 (che resta tale) dona all'inserto dei momenti di pausa, dei rallentamenti, che si percepiscono all'ascolto ma che in pratica non esistono a livello di solfeggio. E vi garantisco che cantare e suonare a questi livelli, spostati di 1/8 e senza click, è possibile solo per musicisti classici molto, molto allenati. I Gentle Giant in pratica si pongono su quel livello. Questo ed altri elementi ci fanno ca-

pire però che *On Reflection* non appartiene veramente alla cultura barocca, nonostante l'uso "ostinato" delle voci e di strumenti acustici, ma a una cultura moderna, attuale, comunque contaminata da altri elementi appartenenti ad altre epoche. Dal minuto 4'08" il brano si prepara al finale. L'INSERTO e il finale del MOTIVO 2 si susseguono fino a sovrapporsi. Il gruppo rock, infatti, finalmente si palesa, e il finale (che in pratica è una ripresa del MOTIVO 1 in una versione strumentale/elettrica) sembra quasi una liberazione, con la batteria che rincorre la chitarra che rincorre il pianoforte che rincorre il basso che rincorre l'organo che rincorre la batteria fino a riprendere nella circolarità e concludere sfumando. Il Finale è certamente rock nella forma, e percepisco questo come una vera dichiarazione di intenti. "Tutta questa musica, alla fine… è rock!", cioè alla fine il rock può contenere, ed attualizzare, tutta la cultura musicale precedente. Nella autointervista che il gruppo si farà nel successivo album IN'TERVIEW, infatti, diranno della loro musica che *Want to be seen rock and roll music, / Don't take us something that we're not* (la nostra musica vuole essere vista come rock and roll, non farla diventare qualcosa che non siamo).

«Come tutte le "vere" band di *progressive*, i Gentle Giant non hanno mai ritenuto di far parte di nessuna specifica corrente»

A sinistra: GG dal vivo in Canada (London/Ontario, 30 giugno 1976). A destra live a Birmingham (7 maggio 1976) e t-shirt ufficiale del tour di FREE HAND.

Free Hand

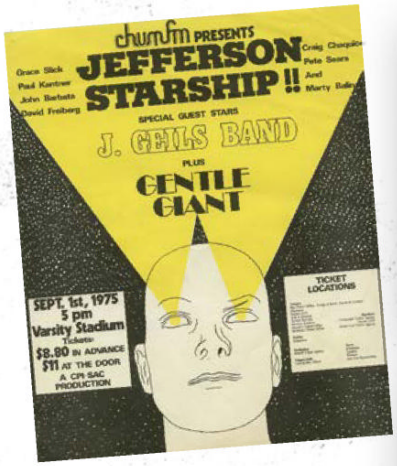
6'14"

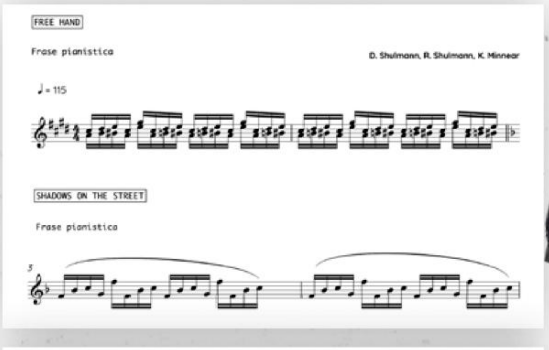
Struttura

Free Hand è un pezzo particolare, perché nella storia dei Gentle Giant in realtà dà origine a due brani diversi. Uno è *Free Hand*, appunto, l'altro è *Shadows On The Street*, che comparirà cinque anni dopo su CIVILIAN, l'undicesimo e ultimo album della band. È un fatto singolare, ma evidentemente volontario. Il compositore (Kerry Minnear in questo caso) prende lo stesso spunto musicale (il fraseggio di pianoforte) e lo propone in due brani diversi, sviluppandolo quindi in modo indipendente. È una metodologia usata qualche volta nella musica classica, ma estremamente rara nel rock.

In *Free Hand* la frase arriva subito, ma come accade anche in altri casi, l'introduzione di dieci battute serve a far "decollare", a collocare la frase nel contesto della canzone, riproponendola prima in La minore, poi in DO# minore poi in DO7bem5, di nuovo La minore, La bemolle minore (facciamo finta di ignorare le contempo-

	Battute	Minuto	Note
INTRODUZIONE	4/4*10	0'00"-0'33"	Essendo il tempo molto veloce può essere considerato anche in 2/4.
CLAVINET RIFF	4/4*4	0'34"-0'42"	
STROFA 1	4/4*8	0'42"-0'58"	Si utilizza per il cantato sempre il riff di clavinet.
INTERMEZZO STRUMENTALE A1	4/4*4	0'58"-1'07"	
CLAVINET RIFF_2	4/4*2	1'08"-1'11"	
STROFA 2	4/4*8	1'12"-1'28"	
INTERMEZZO STRUMENTALE A2	4/4*4	1'28"-1'38"	
STROFA "manipolata"	7/4*4	1'38"-1'51"	
INTERMEZZO STRUMENTALE B	3/4*20	1'52"-2'23"	Classico intermezzo con loop degli strumenti (suonati ovviamente), tipico dei GG. Molto interessante la variazione finale prima del reprise dell'intermezzo strumentale A, con la suddivisione in 8 ottavi della battuta di 3/4 (quartine).
INTERMEZZO STRUMENTALE A3	4/4*4	2'23"-2'31"	
STROFA 3	4/4*8	2'32"-2'49"	
Fine Strofa – Raccordo	4/4+7/8+(4/4*2)+(3/4*2)+4/4+7/8	2'49"-3'03"	
INTRODUZIONE – reprise	4/4*16	3'03"-3'38"	
INTERMEZZO STRUMENTALE "ESTESO"	(7/4*2)+3/8+ (12/8*2)+9/8+ 4/8+(6/8*8) +(6/8*8)+ (3/4*8) +(6/8*8) +(3/4*8) +(3/8*25)	3'38"-5'15"	Si ripropongono in altra veste molti dei motivi già sentiti in precedenza.
STROFA 4	4/4*8	5'15"-5'31"	
INTERMEZZO STRUMENTALE A4	4/4*4	5'31"-5'39"	
STROFA 5	4/4*8	5'40"-5'56"	
Fine Strofa – Raccordo – Finale	4/4+7/8+ (4/4*2)+ (3/4*2)+4/4 +6/4	5'56"-6'15"	Si utilizza il Raccordo congiungendolo all'Intermezzo strumentale per chiudere.





ranee peripezie del basso) e a un certo punto, quasi d'improvviso, arriva il riff del clavinet in FA#minore, usato in modo molto chitarristico (ricordiamo che Minnear prima di entrare nei Gentle Giant aveva suonato di preferenza la chitarra nei gruppi rock in cui aveva militato), e il brano parte. È un brano più dichiaratamente rock, dalla ritmica quasi aggressiva. Nei primi due minuti abbiamo già nove sezioni musicali differenti, il che vuol dire un cambiamento in media ogni tredici secondi. Devastante. La successione apparentemente lineare di RIFF-STROFA-INTERMEZZO (già sufficiente per andare avanti con un brano intero), si ripete in realtà due sole volte, poi iniziano le variazioni: la strofa viene "manipolata" in 7/4, si inserisce un nuovo intermezzo strumentale incentrato su figurazioni ripetute (loop), e dopo la terza strofa si inserisce una fase di "raccordo" che ci porterà alla ripresa dell'Introduzione. Questo "raccordo" di quattordici secondi (abbiamo appreso come le sezioni dei brani del Gentle Giant siano sempre molto molto brevi) sembra prenda a riferimento la complessità ritmica del primo periodo di Stravinskij: troviamo infatti in un tempo così ridotto una successione continua di battute di 4/4, 7/8 e 3/4 che desterebbe certamente attenzione nei musicisti classici esperti.

Free Hand – frase pianistica / Shadows On The Street – frase pianistica

Free Hand – Fine Strofa/Raccordo

Il raccordo conduce a un reprise dell'introduzione e poi a un "brano nel brano" che dura quasi due minuti, in cui la parte strumentale si estende ricomprendendo alcuni dei motivi già sentiti in precedenza. L'espediente è molto interessante e ricco di spunti, anche se finisce per rallentare un po' troppo la tensione, che poi progressivamente ricresce fino alla strofa 4 (dal vivo questa sezione sarà praticamente esclusa). Il meccanismo dei "cluster" viene poi ripreso nel finale, in cui l'unione di frammenti presi dall'intermezzo strumentale e da un nuovo raccordo vengono fusi e utilizzati per trovare la frase di chiusura.
Anche di questo brano la versione dal vivo (incredibilmente) sarà ancora più emozionante, con una più prominente presenza della ritmica.

Conclusione

La parabola dei Gentle Giant è quella di un gruppo unico, eccezionale, e di qualcosa che non si è più ripetuto a questi livelli, anche se sono passati quarantacinque anni dall'ultimo disco in studio. È interessante, perché parlando di dischi "datati" ovviamente si tende a cadere nella retorica del ricordo e della distanza da quanto c'era in quel momento, rispetto a quanto c'è oggi. Con i Gentle Giant questo rischio non si corre. Certo, alcune registrazioni o brani soffrono i segni del tempo, ma per ciò che riguarda il contenuto questo succede molto meno. Ciò che i Gentle Giant hanno prodotto è arte vera, senza tempo. Per questo mi sembra giusto chiudere non con le parole di un musicologo, ma di un Youtuber che – anni e anni dopo – ha voluto accostarsi all'ascolto: "Certamente volevano vendere, ma alla fine questa cosa non era la più importante, a loro importava fondamentalmente esprimersi. Ciò che facevano era molto diverso. E quando sei diverso, a volte ne paghi il prezzo". P

GG nel 1975.
A sinistra: UNBURIED TREASURE, I LOST MY HEAD, MEMORIES OF OLD DAYS.

A cinque anni di distanza dal convincente debut album omonimo, l'avventura musicale dei **Codice C**, duo formato da **Danilo Cherni** e **Gianluca Capitani**, prosegue con il secondo esplosivo capitolo: BOOM.

Testo: **Paolo Carnelli**

Un colpo al cuore

Gianluca Capitani e Danilo Cherni, le due facce del progetto Codice C.

L'anima è nel dettaglio. Cinque anni di dettagli. Del resto Codice C non è uno di quei progetti in cui i musicisti si chiudono in studio per un paio di giorni e poi partoriscono una serie di pezzi frutto dell'improvvisazione. Per la composizione e l'arrangiamento dei brani che fanno parte del secondo album del gruppo, Gianluca Capitani (batteria, voce, chitarre) e Danilo Cherni (tastiere e voce) si sono presi tutto il tempo necessario. E poi ci sono i tanti impegni e progetti concomitanti: l'insegnamento, il nuovo album dei Fluido Rosa (ABATON), la realizzazione e la stampa del metodo di batteria dedicato ai bambini e alla propedeutica musicale, i D-YES-IS (tributo agli Yes), il Prograssik quartet (riarrangiamenti di grandi autori come Zimmer, Sakamoto ecc.), Erminio Sinni. Per fortuna il debut album CODICE C (2020) ha suscitato un buon interesse, sia in Italia che all'estero, al netto di una promozione e di un booking completamente autogestito, quindi con tutte le limitazioni del caso. "Speriamo per BOOM in una più attiva collaborazione da parte dell'etichetta (Ma.Ra.Cash Record)" sottolinea Danilo Cherni. "Il primo disco ha avuto un ottimo feedback, ci hanno gratificato in particolare i commenti positivi sulla scrittura dei brani", conferma Gianluca Capitani. "Più della capacità tecnica, piacciono le canzoni, anche a un pubblico non proprio educato al genere prog". In effetti BOOM è un viaggio tra progressive, rock mainstream e fusion, con la presenza di tanti ospiti di rilievo. Atmosfere rarefatte si alternano a momenti di pura energia, tra tempi dispari e melodie oniriche, confezionate all'interno di un contesto dove si fondono materia e spirito.

Quali sono secondo voi le principali differenze tra CODICE C e BOOM? Possiamo parlare di maggiore consapevolezza e di un songwriting più completo?

GC: Sì. Nel primo disco i brani erano tratti per lo più da materiale archiviato nel corso del tempo. BOOM è stato creato completamente in condivisione, su idee che sono state proposte e immediatamente sviluppate insieme. Tra noi due c'è un bellissimo feeling e ciò ci permette di riuscire a creare un brano completo in pochissimo tempo.

DC: Direi che nel primo album non eravamo ancora totalmente a fuoco sulle scelte artistiche. La sensazione è che BOOM sia un lavoro più univoco stilisticamente e anche più coerente.

Spieghiamo nel dettaglio il concept che caratterizza l'album e come è nata e si è sviluppata la collaborazione con Raffaella Ferrari, Federica Gallotta e Lucia Ferrara.

GC: Per la scrittura dei testi ho proposto a Danilo di coinvolgere delle poetesse/scrittrici. Una del Nord Italia, una del Centro e una del Sud. Visto

che il tema principale dell'album è l'amore, le abbiamo contattate chiedendo loro se avessero il desiderio di collaborare con noi, scrivendo qualcosa di inerente al tema. Sono state meravigliose e ci hanno donato tre splendide poesie.
DC: L'idea di Gianluca mi è sembrata molto interessante, sia dal punto di vista artistico che per il valore poetico dei testi stessi. Nel primo album abbiamo utilizzato il concetto di morte come trait d'union dei testi, qui invece abbiamo affrontato l'amore come tema che permea tutto l'album, in tutte le sue forme.

Secondo voi in amore cosa è giusto e cosa è sbagliato?
DC: È giusto avere unione di intenti, dolcezza e spiritualità, ma soprattutto abbandonare totalmente la violenza di qualsiasi tipo. Questo anche nei confronti degli animali, delle piante e del pianeta tutto.
GC: L' amore muove il mondo, o meglio, dovrebbe muoverlo… viste tutte le cose terribili che accadono sistematicamente. Noi siamo comunque ottimisti e inguaribili romantici, quindi speriamo in un futuro dove questa parola non rimanga solo una parola.

Come nasce un pezzo dei Codice C? C'è un'idea di partenza con una paternità ben precisa che poi viene sviluppata in tandem attraverso uno scambio di informazioni musicali?
DC: Sì, ognuno di noi due fa ascoltare all'altro degli spunti o dei brani già più o meno completi. Poi insieme si correggono, si sviluppano e si riarrangiano alla "Codice C", seguendo un nostro stile ben preciso, fatto di fusione di vari generi e di libertà assoluta da schemi precostituiti. Il risultato ci deve emozionare. Spesso ci siamo ritrovati a guardarci con gli occhi lucidi di riascoltando la bozza di un nostro brano. Capita anche di unire una parte scritta da Gianluca con una parte scritta da me, apparentemente avulse tra loro.
GC: I brani nascono spesso da frammenti di idee, magari un groove oppure un arpeggio. Se c'è qualcosa che piace a entrambi, ci lavoriamo senza darci degli obblighi di scrittura. Quindi un'idea iniziale può partire con un sound aggressivo e poi diventare una ballad acustica o viceversa… Per noi la bellezza sta nelle emozioni che proviamo quando scriviamo e arrangiamo. Se scatta un abbraccio dopo l'ascolto della prima bozza, allora siamo sulla strada giusta!

Quali sono gli aspetti sia caratteriali che musicali che più apprezzate l'uno dell'altro?
DC: Gianluca è un grandissimo osservatore del mondo che ci circonda e ha

«Tra noi due c'è un bellissimo feeling che ci permette di creare un brano finito in pochissimo tempo»
Danilo Cherni

una sensibilità verso gli altri e verso l'arte in genere molto spiccata. Sa cogliere il momento giusto e il particolare giusto da tirare fuori, oltre a essere uno tra i musicisti più preparati che io conosca. È innegabile la comunanza e la fratellanza tra noi: ci capiamo al volo, è quasi un legame telepatico.

GC: Data per scontata la super tecnica strumentale di Danilo, ciò che amo di più di lui è la grande sensibilità nel capire cosa, se, e quando suonare. Non è una cosa affatto scontata. Per me un musicista deve innanzitutto rispettare la musica, non utilizzarla per gratificare il proprio ego. Danilo rispetta la musica e desidera condividerne le emozioni, in studio come sul palco.

Come è nata la copertina dell'album e come ne rappresenta il contenuto?

GC: La copertina è un mio quadro. Dipingo da quando avevo dodici anni, e ogni tela per me è un grande momento creativo ed emozionale. Credo che si colleghi molto bene al titolo del disco e anche alla parola amore.

DC: Oltre a batterista, cantante e compositore, Gianluca è anche un pittore. Mi ha proposto questo suo quadro come base per la cover, idea che mi è piaciuta subito tanto. Quei pianeti o sfere presenti nel quadro potrebbero rappresentare i mondi che si incontrano in un rapporto d'amore. Potrebbero anche simboleggiare la relazione tra spazio e tempo. Insomma, possono evocare tante immagini.

Parliamo dei musicisti che vi hanno aiutato nella realizzazione del disco…

DC: **Andrea Casali** e **Giacomo Anselmi** ormai fanno parte integrante del progetto. Con **Maurizio Perfetto** sono più di quarant'anni ormai che lavoriamo insieme nell'ambito di vari progetti, non ultimo gli album e i concerti di Antonello Venditti. Poi abbiamo avuto l'onore di avere due voci straordinarie come ospiti, **Frank Marino** e **Roberta Lombardini**, grandi interpretazioni e grandi cuori. Poi due bassisti d'eccezione: **Roberto Fasciani**, con cui condividiamo anche il progetto D-YES-IS e **Matteo Arisi**, un giovane bassista che mi fregio di aver scoperto e una grande persona. **Roberta Palmigiani**, con cui condividiamo il palco di Venditti, viola e violino, ha dato quel tocco magico alle parti orchestrali. Tutte queste persone oltre a essere degli artisti e musicisti di grande levatura sono anche persone di grande valore e sensibilità. Vorrei approfittare anche per ringraziare **Alessandro Canini** per il grande lavoro di mixing e mastering.

Sopra: la cover di CODICE C (2020). La grafica di BOOM è stata creata a partire da un dipinto di Gianluca Capitani.

Codice C
BOOM
(Ma.Ra.Cash 2025 – 46'34'')

1. Double Bind
2. Boom
3. Get It
4. Sexual Impulses
5. Strong and Convinced
6. Body Storm
7. Thousand Years
8. My Name
9. Your Stuff

● Danilo Cherni (tastiere e voce) ● Gianluca Capitani (batteria, chitarre, voce)

con
● Giacomo Anselmi (chitarre) ● Andrea Casali (basso e voce) ● Maurizio Perfetto (chitarre) ● Frank Marino (voce) ● Roberta Lombardini (voce) ● Matteo Arisi (basso) ● Roberta Palmigiani (viola e violino).

Il pianoforte è molto presente nell'album, con interventi di grande eleganza e perizia tecnica, come nella parte centrale di *Get It*. Che storia personale ti lega a questo strumento? Hai utilizzato un pianoforte acustico o dei campioni per la registrazione?

DC: Dal punto di vista tecnico ho usato un plug in molto realistico di pianoforte (Keyscape) con cui lavoro da un po' di anni a questa parte. Il pianoforte è uno strumento che mi ha sempre affascinato: ha una ricchezza di colori e di dinamica impressionante e mi aiuta molto anche nella fase compositiva. Spesso mi ritrovo a mettere le mani a caso sulla tastiera e subito accade qualcosa di magico e di profondo, come se quelle note vibrassero già nell'aria e cadessero giù nella nostra dimensione come pioggia.

Quale set di batteria avete utilizzato per incidere l'album? Come sono stati registrati i tamburi di *Body Storm*?

GC: Sono endorser e uso batterie Tama, piatti Ufip, bacchette Drumart e pelli Remo. In studio ho utilizzato una Tama Starclassic Performer B/B hyperdrive. Vari modelli di piatti Ufip, tra i quali la serie Blast che creai per l'azienda tanti anni fa insieme a Damiano Tronci. Bacchette Drumart 5A signature Gianluca Capitani e pelli Remo Ambassador e Emperor. *Body Storm* è nata proprio da un groove di batteria. Stavo aspettando un mio allievo e suonavo improvvisando. Ho registrato col cellulare e riascoltando, mi sono accorto che c'era qualcosa di interessante da valutare. L'ho proposto a Danilo e da lì, in circa tre ore di prove, è nato il brano completo. Il groove registrato col cellulare è esattamente quello presente sul disco. Lo abbiamo reso un loop e poi ho suonato in over drumming le altre parti.

Se doveste consigliare tre album che incarnano il concetto di Progressive Rock a un ascoltatore che vuole avvicinarsi al genere, quali sceglierete e perché?

DC: Tre sono pochi ma ci provo: LIZARD dei **King Crimson** per l'immaginazione, THE LAMB LIES DOWN ON BROADWAY dei **Genesis** per il mistero, COME IN UN'ULTIMA CENA del **Banco del Mutuo Soccorso** per il messaggio emozionale. Devo per forza inserirne un quarto: THE GEESE AND THE GHOST di **Anthony Phillips** per la gioiosa malinconia.

GC: SELLING ENGLAND BY THE POUND dei Genesis, MOVING PICTURES dei **Rush** e CLOSE TO THE EDGE degli **Yes**. Perché? Le emozioni non si possono spiegare… si vivono!

LE DUE A DI PETER E MIKE

PRIMA PARTE

Amicizia+arte=**IQ**. Il nostro Antonio De Sarno ha parlato con **Peter Nicholls** e **Mike Holmes** prima dell'unico concerto italiano del 25 aprile 2025, organizzato al teatro Rosmini di Borgomanero da Ver1Musica. La conversazione, spesso surreale, specialmente con Peter che parte volutamente per la ''tangente'' ha toccato tutta la storia della band inglese. Il nuovo album del gruppo, DOMINION, sarà presente nella seconda parte dell'intervista sul numero 62.

Testo: **Antonio De Sarno**

Incontro **Peter Nicholls** e **Michael Holmes** dopo tanti anni e decido di ripercorrere la loro carriera insieme. L'amicizia tra i due è stata la scintilla che fece nascere il gruppo tanti anni fa, così ho cercato di sviscerare i diversi momenti importanti dell'attività ormai giunta al tredicesimo album a nome **IQ**, ovvero DOMINION…

«Tra il primo e il secondo album abbiamo suonato ovunque e per chiunque ci volesse, perché è lì che prendi fiducia in te stesso e impari a stare sul palco»
Mike Holmes

Nella foto con i pass Nicholls e Hughes (25 aprile 2025), poi due immagini di un concerto al Marquee (4 ottobre 1983).

Peter, tu hai iniziato come membro invisibile ai tempi dei Lens, il gruppo che precede gli IQ (1977/1981). Tra l'altro, ho scoperto che nel 2010 avete realizzato un secondo album, REGENERATION, quando quella sigla sembrava destinate a rimanere un ricordo per pochi curiosi. Come mai questo ritorno?
MH: Be', ci sono un paio di motivi, in realtà. C'erano alcune cose rimaste in sospeso da prima ma non volevamo davvero fare nulla con gli IQ e, soprattutto, pensavo che troppe non fossero abbastanza appropriate per gli IQ. Così ho messo tutto in un'altra cartella e il materiale si è accumulato… e alla fine ho pensato: perché no?

È ancora disponibile?
MH: Sì.

Penso che sia sfuggito a molti, ma è davvero un bel disco. Il primo, A WORD IN YOUR EYE, lo avevate pubblicato nel 2001.
MH: In origine la maggior parte di quel materiale uscì in cassetta demo nel 1979 con il titolo di NO TV TONITE. In A WORD IN YOUR EYE cinque brani su nove sono nuove registrazioni di quelli del demo.

Lo avete riregistrato tra un album e l'altro degli IQ? La vostra etichetta, la GEP, era comunque attiva e funzionante da un pezzo in quel momento. Passiamo agli IQ. TALES FROM THE LUSH ATTIC (1983) è il vostro esordio ufficiale, ma sono curioso di capire il ragionamento dietro alla scelta del vostro nome, IQ (Intelligence Quotient), visto che il prog era stato criticato proprio per essere musica troppo intellettuale. Sembra quasi una provocazione…
PN: Esatto.

Ha qualcosa a che fare con l'omonima canzone, inclusa in SEVEN STORIES INTO EIGHT del 1982, poi ripresa in altre compilation, singoli e live?
MH: No, no, non proprio. Peter era davvero disperato… molte persone non sanno che la cosa più difficile in assoluto dell'essere in una band è trovare un nome. Tutto il resto in confronto è una passeggiata! Io frequentavo un corso pre-universitario serale di psicologia, e, alla fine, abbiamo semplicemente aperto un libro su cui studiavo… e basta.

Quindi la canzone è stata ispirata dal nome della band a quel punto?
MH: Sì, non lo so. Sì, forse. La verità è che la mia memoria fa schifo! Per ricordare qualsiasi cosa di quei tempi faccio molta fatica!

Comunque, Peter, tornando a quanto dicevo prima, finalmente hai smesso di essere "invisibile" e hai iniziato a fare da frontman alla band e a cantare e scrivere i testi. Com'è stato rendersi conto che potevi farcela?
PN: È stato davvero esilarante! Voglio dire, per tutto il tempo in cui sono stato nei Lens non ho mai fatto nulla, a parte un unico concerto dove ho solo introdotto canzoni strumentali.

MH: Ci sono stati molti cambi di costume, però nessuno li ha visti.
PN: Io ero membro nominale della band solo perché Mike e io ci eravamo incontrati nel 1976, un anno prima della sua costituzione. Andavo alle prove conosciuto come "Pete di Manchester… quello che cantava". In realtà ero terrorizzato da quel ruolo e mi sentivo "falso". Quando io e Mike abbiamo iniziato a inviarci delle lettere lui in una ha scritto: "Oh, sono un chitarrista". E io ho risposto: "Oh, sono un cantante"… ma non mi ci sentivo effettivamente!

"seven stories into eight" by iq
side one:
1.) capital letters (a mystical spirit land).*
2.) about like this
3.) intelligence quotient.**
4.) for christ's sake.* / fade?

side two:
1.) barbell in sin.*
2.) fascination.
3.) for the taking
4.) it all stops here

iq —
paul cook : drums
tim esau : bass guitar
mike holmes : guitar
peter nicholls : vocals
martin orford : keyboards, voice.*
mark robert : drums.*

this tape represents the output of iq during the period june 1981 to october 1982.

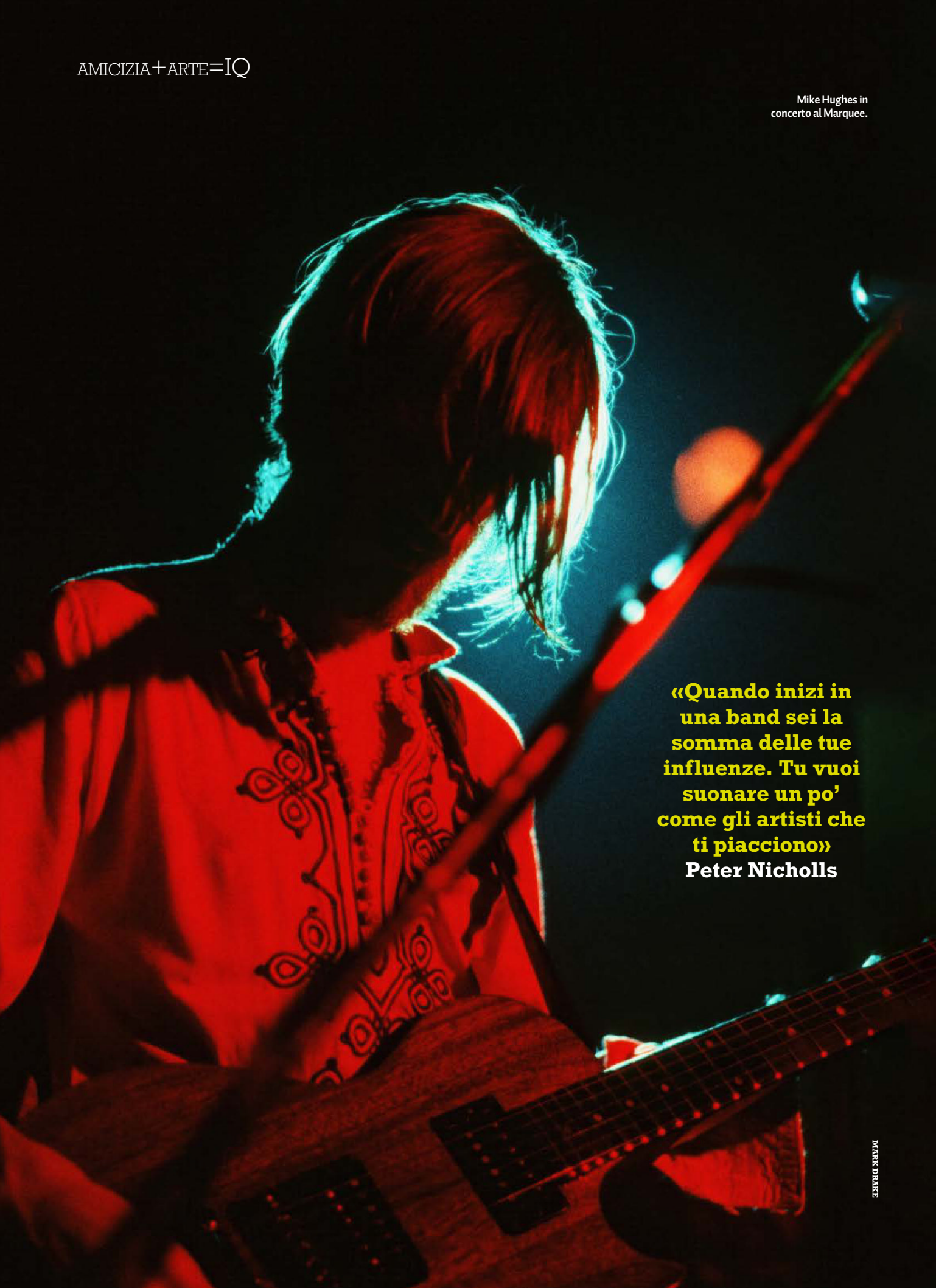
all songs © iq 1982.
recorded at [illegible]

Sopra: TALES FROM THE LUSH ATTIC, ristampa UK del 2010. Sotto: foglio interno della cassetta SEVEN STORIES INTO EIGHT.

Eri perfetto.
PN: Assolutamente no e non avevo nulla su cui confermare la mia affermazione. E ancora oggi, penso che la stia facendo franca… ma sono sicuro che qualcuno lo scoprirà presto. Più a lungo non cantavo, più sentivo il peso dell'aspettativa di quando questa "voce straordinaria" sarebbe venuta fuori… pensavo che semplicemente non sarebbe successo. Quindi ho evitato di farlo per tutto il tempo possibile, così, dopo aver finito il college nel 1982, ho messo insieme una band e abbiamo tenuto un concerto. È stato fantastico fare finalmente qualcosa perché lo volevo veramente. E quella si è rivelata la mia occasione per dimostrare a me stesso che potevo riuscirci. E Mike è venuto a vedermi e il giorno dopo mi ha chiesto di unirmi agli IQ. E poi nove giorni dopo ho effettuato il mio primo live con lui e gli altri ragazzi. È successo in modo ridicolmente veloce. Molto materiale era ancora strumentale e non c'era molto spazio per me. Entrare a far parte degli IQ è stato un po' come se non dovessi lasciarmi sfuggire l'occasione di lavorare con Mike. Tutto ciò sembrava seguire il corso naturale delle cose.

E quanto tempo è passato prima della registrazione dell'album?
PN: Il mio primo concerto con la band è avvenuto nel giugno 1982. Abbiamo registrato LUSH ATTIC in pochi giorni ad agosto (2/5) 1983, poi pubblicato il 9 settembre.

Ok, cosa ti ha fatto decidere quella particolare sequenza di canzoni per l'album? Sono sicuro che a quel punto ci fosse molto materiale pronto. Anche se, come sappiamo, un po' di esso è riemerso ufficialmente nel tempo.
PN: Essenzialmente erano le canzoni che più suonavamo in concerto. Quindi l'album è stato una sorta di tentativo di registrare il meglio del nostro live set. E penso che questo approccio



Mike Hughes in concerto al Marquee.

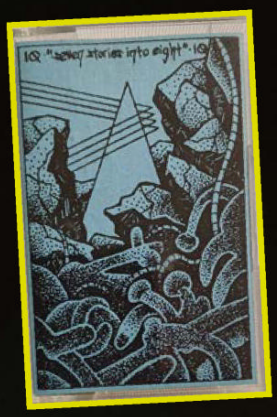
«Quando inizi in una band sei la somma delle tue influenze. Tu vuoi suonare un po' come gli artisti che ti piacciono»
Peter Nicholls

MARK DRAKE

si rifletta nelle nostre esecuzioni. Stavamo realizzando versioni live in studio.

MH: Ricordo che prima di registrare *The Last Human Gateway* era pronta esclusivamente la prima metà. Suonavamo solo la prima metà di quel pezzo nei concerti.

PN: Metà. Giusto. Sì. Abbiamo avuto solo la prima metà per molto tempo, poi, circa due settimane prima che iniziassimo a registrare, finalmente abbiamo capito come concludere *TLHG*. Forse appena qualche giorno prima di entrare in studio abbiamo avuto l'idea per terminare quel lavoro ancora aperto. E penso che, in un certo senso, sapevamo che il brano sarebbe andato sul lato A, mentre il lato B sarebbe stato aperto da *Awake And Nervous*, con *The Enemy Smacks* in chiusura. E poi avevamo un piccolo pezzo per pianoforte di **Martin Orford** da mettere tra le due composizioni del lato B, così *Through These Corridors* era, a quel punto, destinato a essere collocato alla fine del lato A. Quindi, ripeto, penso che fosse il miglior materiale che avevamo nel live set all'epoca.



Sopra: copertina della cassetta SEVEN STORIES INTO EIGHT. Sotto: THE WAKE e LIVING PROOF.

Cosa vi ha spinto a reintegrare *Just Changing Hands* nella versione in Cd, molti anni dopo?

MH: Stavamo cercando una bonus track, giusto, Peter? Il motivo principale è che il brano era contemporaneo all'album.

Ma cosa ti ha spinto a lasciarla fuori dall'originale, a parte il fatto che il disco fosse già troppo lungo [il brano dura 10', però in alcune ristampe ci sono altre due versioni di 5', tra cui quella demo, *ndr*]?

PN: Non faceva parte dell'album originale. È molto diverso musicalmente.

MH: Non solo, ma avevamo raggiunto il limite di ciò che era saggio inserire ai tempi, per una banale questione di limiti del supporto.

Sotto: libretto di TALES FROM THE LUSH ATTIC (Germania, 1994). A destra: Peter Nicholls (2 marzo 1983).

Arriviamo al fatidico secondo disco, THE WAKE (1985). Com'è stato il periodo tra il primo e il secondo album?

PN: Abbiamo solo suonato… suonato… e suonato.

MH: Eh sì, abbiamo suonato ovunque e per chiunque. Abbiamo fatto quattordici date in Scozia, anche in posti molto strani. In un concerto c'erano due persone… una delle quali era venuta in anticipo per partecipare al quiz che facevano al pub. In definitiva quella volta abbiamo suonato per una sola persona! Penso che sia stata comunque una buona idea andare ovunque qualcuno ci volesse, perché è lì che prendi fiducia in te stesso e impari a stare sul palco.

A quel punto stavate già suonando brani da THE WAKE?

MH: Sì, ricordo di aver suonato *Widow's Peak* per la prima volta al Marquee di Londra. Penso che esista anche una registrazione da qualche parte.

PN: C'è, sì. Stavamo sempre testando nuovo materiale dal vivo. Il problema dei concerti era che, prima di Internet, non esisteva altro modo per far ascoltare al pubblico il materiale nuovo. Dovevi solo uscire e andare in concerto e sai, a volte, suonavamo davanti a trenta persone e speravamo che la prossima volta che tornavamo in quel locale ci potessero essere almeno quaranta persone.

MH: Sì, anche se pure trentacinque potevano andare bene, tutto sommato!

PN: È come dice Mike, penso che il bello fosse proprio questo, anche se, ripensandoci, a volte era piuttosto demoralizzante. Però in questo modo impari il tuo mestiere, quindi quando arriviamo a suonare su palcoscenici più grandi, sappiamo cosa stiamo facendo. Sappiamo come arrivare alla gente.

Avete registrato LIVING PROOF (1986, registrato dal vivo al Camden Palace di Londra nel maggio 1985) per la TV, giusto?

PN: Sì, subito dopo la pubblicazione di THE WAKE.

MH: Poco dopo THE WAKE sentivamo di aver raggiunto un certo livello a quel punto. Credo di averlo già detto a Peter… eravamo in tour di spalla ai **Wishbone Ash** e avvertivo una forte atmosfera positiva intorno alla band. Ricordo di aver pensato "questo è un buon momento per noi". Spesso col senno di poi ragioni sul fatto che "quelli erano bei tempi". Ma sono stati belli in realtà. E THE WAKE è stato sicuramente un buon momento per noi.

PN: Fino a quando non ho rovinato tutto…

Fino a quando non hai fatto un casino. Ma prima di arrivare al tuo abbandono, parliamo ancora di LIVING PROOF. Cosa ha significato per gli IQ? Nessuno avrebbe voluto trasmettere un gruppo prog a metà degli anni Ottanta….

MH: È vero. Il nostro management aveva qualche aggancio, immagino. E ci hanno chiesto di andare a suonare verso le due del pomeriggio di un mercoledì, vero Peter? Abbiamo dovuto radunare tutti quelli che potevamo e, Jill, per esempio, una nostra vecchia amica, si era presa il giorno libero dal lavoro per poter venire. Abbiamo racimolato un pubblico abbastanza decente, almeno rispetto ai soli due giorni di preavviso e un orario non agevole in un giorno feriale! Ma sì, facevamo le cose un po' così, ai tempi.

Ti sei sentito parte di una scena a quel punto? Perché altre band hanno suonato lì, come i Twelfth Night con Andy Sears e anche i Pallas. Vi siete sentiti parte di un movimento?

PN: Era "una scena". Voglio dire, penso che sia un po' una definizione "mi-

MARK DRAKE

tologica" il revival del prog rock. Penso che probabilmente sia un po' esagerato come termine. Esisteva semplicemente un certo numero di band: IQ, Pallas, Pendragon, Marillion… si trovavano in giro nello stesso momento con l'obiettivo di suonare al Marquee. Tutte puntavano a quello. E noi, sai, stavamo nervosamente fuori dal Marquee, ovviamente, quando altri musicisti suonavano. Noi, ancora una volta, abbiamo fatto la nostra gavetta, suonando nove volte come band di apertura. Il primo ingaggio l'abbiamo ottenuto perché gli uffici erano proprio sopra al locale (Wardour Street)… andavamo spesso al piano di sopra a dare fastidio a **Nigel Hutchings**, il "capo". Penso che per noi IQ il Marquee fosse speciale perché vivevamo a Londra, mentre le altre band giocavano fuori casa. Per noi era il nostro concerto casalingo.

MH: La prima volta in cui ci abbiamo suonato è stata quella in cui hai rischiato di non esserci, Peter?

PN: Ero stato fuori a fare shopping, qualcuno doveva pur farlo. Mike, Martin, **Tim Esau** e io vivevamo nello stesso appartamento…

MH: Be', io e Martin eravamo andati al Marquee a tormentare Nigel come sempre, e lui ha detto "OK, c'è una band che suona stasera [Twelfth Night] che ha bisogno di supporto, potete farlo voi?". E così, senza pensarci, abbiamo semplicemente detto di sì. E poi siamo tornati e abbiamo scoperto che non c'era Peter!

PN: Ero in centro e sono tornato verso le 17:00, occhio e croce, per vedere il furgone che veniva caricato fuori dall'appartamento. Così ho chiesto cosa stesse succedendo. "Abbiamo un concerto stasera". Cosa sarebbe accaduto se non fossi tornato a casa in tempo? E gli altri hanno risposto "Lo avremmo fatto lo stesso". Quindi la band avrebbe dovuto suonare senza di me. In definitiva abbiamo colto ogni opportunità che ci si è presentata, sicuramente ci siamo sforzati al massimo. Rispetto alla scena del cosiddetto revival del rock progressivo inglese, penso che alla gente piace pensare che ci fosse molta competizione e rivalità tra i gruppi. Certamente, qualcosa di vero c'era, ma non ricordo atteggiamenti orribili tra le band. E, per come ricordo io, molti dei supporti che abbiamo fatto al Marquee erano a band prog. Quindi abbiamo aperto per Twelfth Night, Pallas, Pendragon ecc. Non ci avrebbero fatto suonare se ci avessero visti come una minaccia per il loro successo. Quindi, la mia sensazione al riguardo ora, quarant'anni dopo, è che in realtà esisteva abbastanza un sostegno reciproco… però il Marquee era davvero il "nostro" locale. Andavamo a vedere artisti di qualsiasi genere, chiunque fosse in programmazione, ci piaceva chiacchierare e ci aggiravamo per il bar. Anche molte altre band lo facevano e noi socializzavamo davvero.

Dall'alto: NOMZAMO, J'AI POLLETTE D'ARNU, THE LOST ATTIC.

Così sono arrivati i Marillion e hanno rovinato tutto, arrivando al primo posto in classifica…

PN: Beati loro, hanno ottenuto il contratto che tutti stavano cercando. Hanno firmato con la EMI e questo li ha distinti dal resto dei gruppi.

MH: Cioè, buon per i Marillion. Loro ce l'hanno fatta da soli. Ed erano abbastanza bravi per ottenere quel contratto più che meritato. E sì, è stato un bene, credo, per loro…

Allora, Peter, perché nel 1985 te ne sei andato dagli IQ per la prima e unica volta?

PN: All'epoca c'era una sorta di distanza crescente tra di noi. E penso che fosse in gran parte dovuto al fatto che passavamo così tanto tempo insieme, l'uno "nelle tasche dell'altro". Sai, abbiamo vissuto insieme nell'appartamento per molto tempo e, dato che facevamo così tanti concerti, penso che passassimo semplicemente troppo tempo insieme. Non c'è stato alcun litigio, non ci sono state discussioni. Non c'è stato un grande cataclisma, sai, una rissa… niente del genere. Abbiamo sviluppato questo tipo di distanza e io, in un certo senso, non ho contribuito in modo positivo. Io mi sono allontanato dagli altri un po' alla volta. Penso, sai ne abbiamo parlato negli anni successivi, che se avessimo avuto la maturità per discutere le cose sarebbero andate diversamente. Si poteva risolvere in un pomeriggio, se ci fossimo seduti insieme e avessimo detto "Ci sono alcune cose per le quali non ci sentiamo completamente a nostro agio". Magari potevamo semplicemente affrontare i problemi da entrambe le parti? Sai, penso che la band fosse probabilmente incazzata con me e io non riuscivo a trovare un modo per superare il tutto. E sentivo che l'unica cosa da fare era andare via. E penso che Martin abbia poi detto che se non fossi andato io, se ne sarebbe andato lui. Sentiva che c'era qualcosa di pesante che doveva essere affrontato… sicuramente un capitolo spiacevole della nostra storia, qualcosa che preferirei non fosse successo. Penso che semplicemente non avessimo la maturità emotiva per superare la crisi, nonostante fossimo amici da tempo. Io e Mike in quel momento da quasi dieci anni. Si era creata una sorta di disconnessione che non riuscivamo a riconoscere e affrontare.

E a quel punto gli IQ sono stati scritturati da una grande etichetta. Con o senza cantante?

MH: Con il nuovo cantante, **Paul Menel**, che a quel punto si era unito a noi. Tenemmo un concerto di presentazione al Piccadilly Theatre di Londra, recensito su una rivista. E a quel tempo sembrava che tutte le etichette volessero la propria prog band, dopo il successo dei Marillion. E per nostra fortuna, **Peter Mensch** della Squawk Records si è interessato a noi. Lui ci ha fatto avere il contratto con la Phonogram. Ha letto la recensione di quel concerto, ha pensato che "suonasse" bene e l'ha spinto a mettersi in contatto con noi… che, naturalmente, abbiamo accettato le sue proposte e abbiamo pubblicato NOMZAMO nel 1987.

Peter, stavi ancora seguendo la band a quel punto?

PN: Li ho visti dal vivo un paio di volte. Penso che ci sia stato un periodo, probabilmente di tre o quattro anni… no, forse non così lungo… circa tre anni, in cui non avevo davvero nessun contatto con loro e poi ci siamo incontrati di nuovo. Come è successo, Mike?

MH: Ci siamo incontrati al Royal Standard.

PN: Giusto. Io stavo cantando con i **Naidem's Ghost** e Mike è arrivato e quell'incontro è stato un po' il rompighiaccio, davvero. E come ho detto, in realtà non avevamo litigato per nulla, quindi si trattava solo di ritrovarci. E poi sono tornato perché Paul e Tim se ne erano andati nel 1989 e la band suonava al Marquee in quartetto con Martin alla voce e **Les Marshall** al basso. Mike mi ha telefonato chiedendomi se volevo partecipare ai bis. Così sono andato al Marquee. Eseguimmo *Awake And Nervous* spianando la strada alla nostra *reunion*.

«Il nome IQ (Intelligence Quotient), visto che il prog era stato criticato per essere musica troppo intellettuale, sembra quasi una provocazione»

Peter Nicholls al Marquee (10 aprile 1983).

OK. A quel punto avete fatto una scelta coraggiosa per l'inizio degli anni Novanta…
MH: Sì, a quel punto sì.

L'autoproduzione e distribuzione era relativamente una novità all'epoca, ma grazie alla nascita del Cd era possibile. Chi ha scritto le note di copertina per J'AI POLLETTE D'ARNU (1991, raccolta di b-sides e brani live), la prima uscita della vostra etichetta Giant Electric Pea?
MH: Sarò stato… io?

Lo sospettavo. Quindi, grazie alla GEP in THE LOST ATTIC (1999) abbiamo potuto vedere nello stesso album *My Legs* e *Barbell Is In*, le due pietre miliari degli IQ… [ovviamente, visto il tipo di composizioni un po' fuori dallo stile più ortodosso del gruppo, la domanda è ironica, *ndr*].
MH: …Sì, le due pietre miliari nella storia del prog…
PN: Be', *My Legs* era un'opera teatrale scritta da Mike, dopo che eravamo stati al pub una sera, ritrovandoci a un certo punto piuttosto brilli…
MH: Quello che facevamo era andare al pub e poi setacciare i bidoni di Soho per vedere se recuperavamo qualche schifezza da portare a casa… una sera abbiamo trovato un tubo lungo di circa tre metri…

È una storia vera? Credevo fosse una leggenda!
MH: Non ricordo se abbiamo potuto portarlo a casa in metropolitana… poi abbiamo scoperto che se ci parlavamo dentro il risultato era davvero buono, quindi ci è venuto naturale registrare in quel modo metà di *My Legs*, utilizzando uno studio portabile che aveva anche il tasto per il controllo dell'intonazione. E Tim in un'altra occasione ha trovato una colonna, non è vero?
PN: Sì, alta circa due metri. La posizionammo vicino alla porta d'ingresso e in cima ci piazzammo il telefono… però per rispondere dovevamo prendere una scaletta!

***Barbell Is In*, poi è, ovviamente, l'altra canzone fondamentale per chi volesse conoscere gli IQ (versione originale inclusa in SEVEN STORIES INTO EIGHT)…**
MH: Fu un serio tentativo di fare qualcosa di diverso. All'inizio degli IQ, avevamo deciso che saremmo stati "tutto per tutte le persone", ci piaceva avere un gusto musicale eclettico. E così abbiamo fatto un po' di jazz rock e progressive rock, dance e reggae. Penso che *Barbell* sia uscita da una jam session.
PN: Non so, è prima che io entrassi nel gruppo.

Non hai scritto tu il testo?
PN: No, no, è stato Mike.

Ma di cosa parla? Voglio dire, chi è questo misterioso personaggio chiamato Barbell, ovvero bilanciere da palestra?
MH: Non ne ho idea, sono solo alcune parole che mi sono venute in mente.

Ok, quindi non ti prenderai la colpa per questo. Invece *Hollow Afternoon*, brano molto bello, è stato pubblicato come singolo. C'è una storia dietro?
MH: Lo abbiamo realizzato come singolo da regalare al pubblico per il concerto di Capodanno 1984, tenuto al Marquee. Il 45 giri, denominato *The Legendary IQ Free Record* e registrato nell'ottobre dello stesso anno, ha un'unica facciata perché noi avevamo questo pezzo inutilizzato di Martin Orford…
PN: Martin aveva scritto la musica e il testo, ma le parole usate erano… orribili. Così mi sono offerto di renderle meno orribili… almeno un po'.
MH: Probabilmente l'abbiamo suonato quella sera.
PN: Sì, l'abbiamo eseguito in quell'unica occasione.

Dall'alto: singolo promozionale di Hollow Afternoon del 1984, dipinto originale di EVER e versione remix del 2018.

Non ti piace? Vero? Peggioro ulteriormente la situazione chiedendoti se canti mai qualche canzone del periodo con Paul Menel?
PN: Sì. Certo che canto qualcosa di quel periodo.

Hai eseguito *Human Nature* (NOMZAMO, 1987) durante il concerto di presentazione di EVER (1993) e ha funzionato davvero bene.
MH: Pure nel 2024 abbiamo suonato *Human Nature*, oltre a *No Love Lost*, brano di apertura dello stesso album, e *Wurensch* da ARE YOU SITTING COMFORTABLY? (1989). Sì, perché no? Fanno parte del repertorio degli IQ.

Avevo immaginato che non ti piacesse interpretare le canzoni di Paul.
PN: Alla fine sono solo canzoni, però è ovvio essere più a mio agio con le cose del repertorio che ho contribuito a creare.

Come la cover di *Mamma mia* degli ABBA, suonata live per la prima volta nel 1996…
PN: A questa età devo tenere a mente che sono state originariamente registrate da qualcuno che aveva più o meno vent'anni e un tono di voce più alto. Quindi, per me, a metà dei miei sessant'anni, cercare di replicare quel suono non è necessariamente una cosa da consigliare. Devo rispettare il fatto che quelle canzoni fanno parte della storia degli IQ. E quegli anni in cui non c'ero, sai, sono stati importanti, nel senso che un sacco di gente ha scoperto la band sulla scia dei due album con Paul.

Be', se dai un'occhiata su Spotify ai brani più popolari degli IQ, la canzone numero uno è *Promises* da NOMZAMO, che non avete più suonato dal vivo.
MH: Wow, è interessante.

Lo è davvero. Al momento dell'uscita era stata anche promossa sulle TV italiane. C'era un programma musicale (DJ Television), che la usò come sigla per una settimana, quindi la si ascoltava ogni giorno.
MH: In Sud America… Argentina o Cile, Peter?… una soap opera la usava nella colonna sonora. L'hanno pubblicata anche su una compilation, quindi avevamo un bel po' di fan da quelle parti. Abbiamo suonato in Argentina e Cile molti anni fa e un sacco di gente è venuta a vederci grazie a quella canzone.

Parliamo di EVER. Per me è un nuovo punto di partenza per la band. È stato quando tutto si è fuso: il *progressive* più vecchio stile e quello più moderno. Peter, com'è stato

«Con SUBTERRANEA volevamo approcciare i concerti in un modo nuovo, non solo promuovere l'album più recente e le migliori tre/quattro canzoni dai dischi precedenti»
Peter Nicholls

lavorare su un nuovo album dopo tanti anni?
PN: Erano trascorsi otto anni. Perché io mi sono riunito nel 1990, però ci vuole sempre un po' per realizzare un nuovo album. Penso che stessimo cercando la nostra strada. Ricordo che quando abbiamo iniziato a comporre volevamo tutto rimanesse il più naturale possibile, lasciando che qualsiasi cosa accadesse… e basta. Stavamo improvvisando tirando fuori nuove idee. La band con la GEP a quel punto aveva creato il suo piccolo mondo, quindi non c'è stata alcuna pressione da parte della casa discografica per tirar fuori un certo tipo di musica. Potevamo semplicemente fare quello che sentivamo.

Peter che fai? Non vale se leggi in anticipo gli appunti con le mie domande…
PN: Abbiamo avvertito il momento giusto per essere spontanei, naturali, lasciando che il gruppo fosse quello che doveva essere. Credo che la musica sia semplicemente fluita da quella sensazione di libertà vera. I testi sono stati influenzati dalla morte di varie persone a noi vicine. Io e Mike abbiamo perso i nostri padri in quel periodo. **Geoff Mann** (Twelfth Night), caro amico, era appena morto (5 febbraio 1993), mentre **Les Marshall** era scomparso nell'agosto 1990. Quindi si è creata naturalmente la sensazione di tornare insieme… un momento davvero bello. E anche un senso di rivalutazione della vita e la comprensione che le persone non rimangono per sempre. Quindi c'era una specie di yin e yang.

Tim Esau al Marquee (10 aprile 1983).

E avevate un nuovo bassista, John Jowitt!

PN: Sì. John nel 1990 è entrato nel gruppo in un momento davvero positivo. Non voglio essere retorico ma è stata una sorta di seconda occasione.

Poi avete ricominciato ad andare in tour…

PN: A settembre 1993 abbiamo effettuato due settimane di concerti in Germania, una sorta di tour essenzialmente tedesco.

Ma avete suonato anche in Italia per promuovere EVER…

MH: Sì, il 2 novembre 1994 al Circolino di Cusano Milanino.

Poi siete tornati con il tour di SUBTERRANEA (1997) per il Progfest al castello Sforzesco di Vigevano (5 luglio 1998).

MH: Me lo ricordo.

Poi avete pubblicato SEVEN STORIES INTO 98 (1998) …

MH: SEVEN STORIES INTO 98 (1982) è l'altro album in cassetta che ha preceduto il debutto ufficiale con TALES. Un sacco di gente ci chiedeva come avere una versione ufficiale, perché non avevamo più riutilizzato quel materiale a cui molti erano affezionati. E così ci venne l'idea, stupidissima, di andare a registrare tutto in un giorno, invece di pubblicare semplicemente quello originale. Ovviamente le cose non andarono affatto così veloci. Abbiamo solo pensato, perché no? Eravamo in pausa tra un album e l'altro e l'idea ci piaceva, così abbiamo risuonato quei brani.

A proposito di materiale rifatto, ho il Cd NINE IN A POND IS HERE (1985)… è un disco ufficiale? Non ha una copertina!

MH: Poco dopo che Menel si era unito al gruppo, abbiamo tenuto un bel po' di prove, registrandole con l'idea di pubblicarle in tre lati di un doppio vinile, mentre sulla quarta facciata solo un mucchio di "schifezze" per presentare Paul al pubblico. Inizialmente aveva una copertina effetto fotocopia, poi la francese MSI lo ha ristampato con una cover a colori.

Dall'alto: SUBTERRANEA, SEVEN STORIES INTO '98, NINE IN A POND IS HERE (Francia), NINE IN A POND IS HERE (originale UK).

Si è trattato, quindi, di un prodotto ufficiale?

MH: No, non è ufficiale.

PN: C'era anche una copertina, però. Inoltre, NINE era probabilmente uscito per raccogliere fondi per il tour, non è vero, Mike? Sì, per aiutare a finanziare il tour.

MH: E anche per noi. Era come un bootleg "ufficiale". Non so se hai visto la versione in vinile?

No, ho solo il Cd, tra l'altro picture.

MH: Abbiamo cercato di farlo sembrare il più possibile un bootleg, almeno il 33 giri. Non so se ne sai molto sui bootleg, ma c'era un'etichetta californiana chiamata The Amazing Kornyfone Record Label e abbiamo cercato di farlo sembrare una delle loro uscite.

Un bootleg ufficiale che si spaccia per un vero bootleg! SUBTERRANEA (1997) è stato il vostro primo doppio concept. L'avreste fatto diversamente oggi?

PN: L'album… non credo sarebbe stato molto diverso mentre il tour sì, semplicemente perché avremmo avuto a disposizione una tecnologia più avanzata. Noi disponevamo di mezzi ridicoli ai tempi! In un punto dello show dovevamo utilizzare un monitor ospedaliero e non sapevamo come fare. Così ne abbiamo utilizzato uno vero, filmandolo proprio in un ospedale e proiettandolo sul palco. Ora potremmo semplicemente scaricare un video da YouTube e proiettare quello. Lo spettacolo era tutto molto alla **Heath Robinson**, tenuto insieme con spago, colla e roba del genere.

Heath Robinson è un vecchio artista inglese che inventava macchinari assurdi per compiere azioni perfettamente banali…

PN: Il principale problema, una volta arrivati a SUBTERRANEA, era che sapevamo di voler fare qualcosa di diverso. Volevamo approcciare i concerti in un modo nuovo, non solo promuovere l'album più recente e le migliori tre/quattro canzoni dai dischi precedenti. Intendevamo realizzare qualcosa di simile a un film sul palco. Volevamo avere uno schermo davanti al palco, ma tutti dicevano "No, non potete farlo". Noi fummo abbastanza testardi nel trovare il modo di averlo. Fu una sfida molto bella, per non trovarci ancora una volta sul palco solo con la musica. In *King Of Fools* appariva la mia faccia sullo schermo. Oggi la filmeresti prima e la proietteresti come un film, però all'epoca utilizzavamo una telecamera a lato del palco per proiettare l'immagine in diretta. E io ogni sera dovevo rimanere fermo in uno spazio minuscolo per essere ripreso.

Si vede anche nel resoconto video *Subterranea: The Concert* (2000). Mike eri molto orgoglioso del filmato live perché si trattava di uno dei primi Dvd prog in circolazione, formato praticamente nuovo di zecca all'epoca.

MH: È vero. Proprio allora stava esplodendo il mercato dei Dvd.

PN: Sì, ho pensato che fosse un grande momento creativo. Stavamo cercando di superare i limiti di ciò che potevamo fare.

Mi dite qualcosa riguardo al film di SUBTERRANEA? Non è mai stato distribuito su larga scala…

PN: A **Matthew Miller**, una specie di regista indipendente, piaceva l'album e quindi il film è principalmente la sua interpretazione dei brani che lo componevano. Non eravamo davvero coinvolti nella sua realizzazione. Diciamo che lui ha realizzato il film e ha usato il nostro album come colonna sonora…

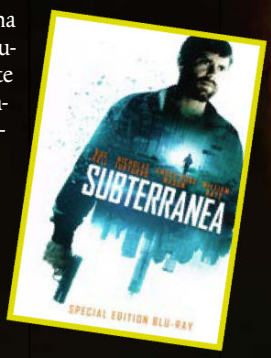
Dove possiamo vederlo?

PN: Non ne ho idea, su YouTube? Non lo so, non sono abbastanza sicuro che sia stato pubblicato. È stato realizzato in Dvd [nel 2016 uscì in Dvd, su Amazon ancora si trova l'edizione statunitense in formato NTSC, *ndr*]? Potrebbe esistere su una delle piattaforme di streaming. È stato bello produrlo perché Mike era coinvolto emotivamente nella musica. Avevo un cameo fuori campo, solo una voce narrante, e siamo stati in grado di dare uno o due suggerimenti per quanto riguarda la sceneggiatura. Ma, come ho detto, si è trattato della visione di **Matthew** del significato generale dell'album. Ricordo che siamo andati tutti alla proiezione… è stata un'esperienza straordinaria vedere qualcosa che abbiamo creato scatenare la creatività di qualcun altro. È così che funziona la creatività!

D'altronde anche voi due vi siete conosciuti a un concerto dei Genesis!
PN: Sì. Quando inizi in una band sei la somma delle tue influenze. Tu vuoi suonare un po' come gli artisti che ti piacciono.

David Essex… (*Mike ride*)
PN: David Essex non è mai stato una mia influenza! Non so dove sia venuta fuori questa storia! Probabilmente in passato le persone facevano paragoni vocali solo perché avevano bisogno di qualcosa per descrivere chi non conoscevano. Come avrebbero potuto riuscirci altrimenti? Mi piace imitare "le voci"… nel caso della già citata *My Legs*, quelle di **Sean Connery** e del principe **Carlo**.

Re Carlo…
PN: Re, giusto.



SUBTERRANEA, Cd live e film. Nicholls al Marquee (10 aprile 1983).

«Fondare la nostra etichetta, la Giant Electric Pea, fu una mossa coraggiosa all'inizio degli anni Novanta»
Mike Holmes

COLLEZIONISTA ANTIQUARIO

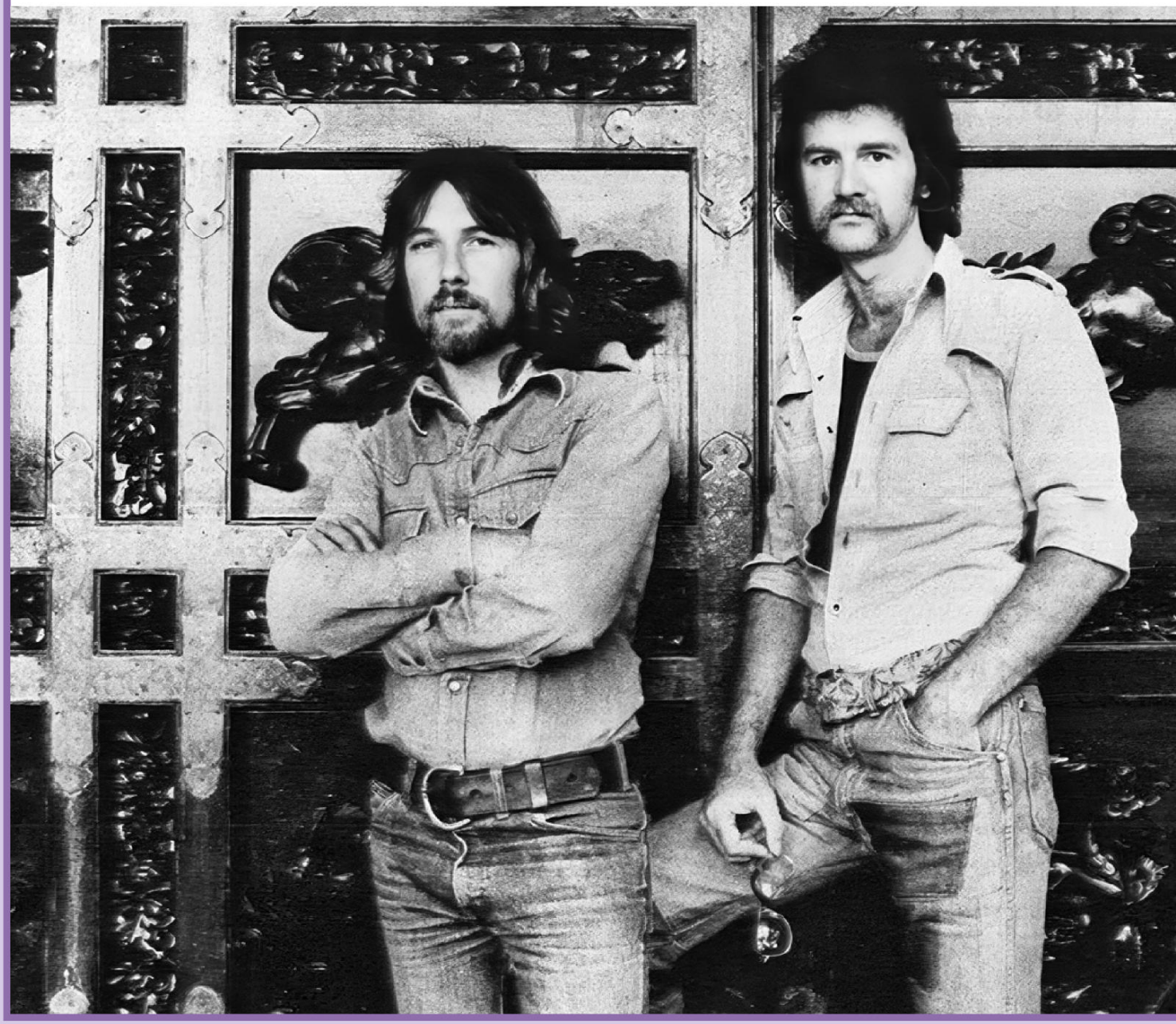
ACQUISTA
DISCHI IN VINILE 33-45 GIRI, JUKEBOX, FUMETTI, POSTER e RIVISTE MUSICALI: BIG, CIAO AMICI, CIAO 2001, QUI GIOVANI.

ANCHE INTERE COLLEZIONI
MASSIMA VALUTAZIONE
CELL. 348 5818220

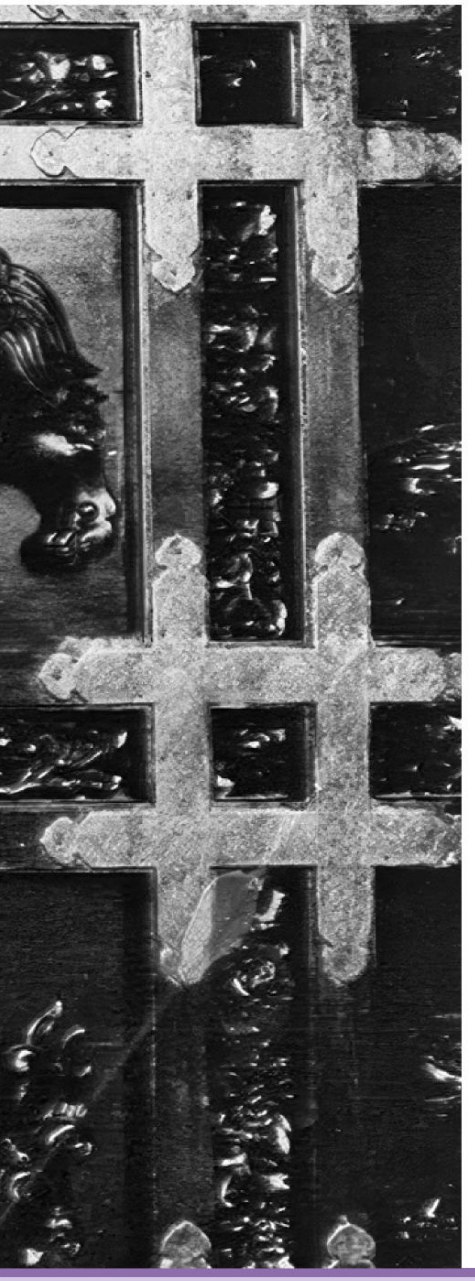
VIA COL VENTO

L'epoca d'oro dei **Jade Warrior** (1974/1978). Anche se sono passati più di cinquant'anni, l'originale percorso intrapreso dalla band britannica durante la parte centrale degli anni Settanta non ha perso nulla del suo incredibile fascino: quattro splendidi album in cui tuffarsi a occhi chiusi, lasciandosi guidare dalle imprevedibili correnti sonore.

Testo: **Paolo Carnelli**



I **Jade Warrior** nascono all'inizio degli anni Sessanta dall'incontro di due anime affini: **Jon Field**, domatore di flauti, percussioni e tastiere, e **Tony Duhig**, architetto della sei corde. Entrambi autodidatti, si ritrovano tra le mura grigie di una fabbrica londinese, dove tra una corsa e l'altra sui muletti iniziano a dare vita ai loro progetti artistici. Il loro intento è quello di "provare a costruire una cattedrale sonora con le cose che generalmente si possono trovare nel cortile di casa". Nel 1965 entrarono brevemente a far parte dei **Second Thoughts**, formazione guidata dal cantante **Patrick Campbell Lyons** (in seguito fondatore dei Nirvana), prima di dare vita ai **Tomcats** con Tom Newman, Alan James e Chris Jackson. Tra il 1965 e il 1966 la band realizza quattro Ep e riscuote un buon successo in Spagna, portando oltremanica la fiamma della *British Invasion*. Il ritorno in patria vede la metamorfosi da Tomcats in **July**, il passaggio al pop psichedelico e la pubblicazione nel 1968 dell'omonimo *debut* album, oggi estremamente quotato tra i collezionisti, caratterizzato da una copertina multicolore. Una volta sciolti i July, Duhig entra brevemente a far parte degli **Unit Four plus Two**, dove incontra il bassista e cantante **Glyn Havard**. Richiamato Field al flauto, nasce così la prima incarnazione dei Jade Warrior. Un nome indubbiamente evocativo, che rappresenta la perfetta metafora della musica del trio: un equilibrio precario e sublime tra grazia e forza. Havard racconta come è nata questa scelta: "È stato un chiaro esempio di democrazia all'interno del gruppo. Eravamo tutti d'accordo che qualsiasi nome avessimo scelto, doveva rappresentare la doppia natura della nostra musica, il dualismo tra gentilezza e forza, morbidezza e durezza. Così ci siamo seduti in soggiorno a casa di Jon e abbiamo iniziato a buttare giù due liste: una che comprendeva dei termini riconducibili all'ambito riflessivo e meditativo, l'altra a quello più impetuoso e dinamico. In questa lista ovviamente era presente anche la parola "guerriero" (*warrior*). Alla fine scegliemmo "giada" (*jade*) come abbinamento e ottenemmo il nome. Però avremmo anche potuto chiamarci "lancia di loto" o qualcosa di simile!".



John Field e Tony Duhig in uno scatto promozionale della Island del 1974.

Il periodo Vertigo

Nel 1969 i tre firmano con la Vertigo, la nuova sotto-etichetta della Philips che accoglieva gli artisti più progressivi. Alla line-up si uniscono anche il batterista **Alan Price** e **David Duhig**, fratello di Tony, alla chitarra elettrica. In tre anni realizzano tre album in cui blues, rock, jazz e venti d'Africa e d'Oriente danzano insieme in un connubio unico. Ma la raffinatezza ha un prezzo: il successo commerciale, a causa del sound sfuggente e poco etichettabile tarda ad arrivare. Solo RELEASED (1971) ha un certo riscontro negli Stati Uniti, consentendo alla band di andare in tour oltreoceano e dividere i palchi con artists come Dave Mason, Long John Baldry, Sparks ed Earthquake. Il ritorno in patria coincide con la pubblicazione di LAST AUTUMN'S DREAM (1972), il loro lavoro più maturo, dove la poesia di *A Winter's Tale*, *Lady Of The Lake* e *Borne On The Solar Wind* fa da contraltare al rock blues di *Snake* e *Joanne*. Ma la Vertigo ormai aveva preso la decisione di interrompere il rapporto con la band, nonostante il gruppo avesse già pronti altri due album (ECLIPSE e FIFTH ELEMENT, poi pubblicati nel 1998).

L'approdo alla Island

Nel 1973 il gruppo è in ginocchio, ma fortunatamente un alleato inatteso corre in suo soccorso. **Stevie Winwood** (Traffic) aveva conosciuto la musica dei Jade Warrior e ne era rimasto favorevolmente impressionato. Decide quindi di fare da tramite con il fondatore della Island Records, Chris Blackwell, proponendogli di ascoltare del materiale ed eventualmente mettere la band sotto contratto. Blackwell apprezzò la produzione precedente del gruppo e propose a Field e Duhig un accordo per la realizzazione di tre album (che poi diventeranno quattro) interamente strumentali[1], senza particolari pressioni commerciali. Da questo momento i Jade Warrior diventano un duo e la loro ricerca musicale ancora più originale e radicale: meno rock, anche se le parti più energiche non mancano, più ricerca e fusione. I quattro album pubblicati tra il 1974 e il 1978 hanno molti punti di contatto tra loro, ma anche aspetti peculiari che li rendono qualcosa di unico. Non a caso Field ha paragonato l'approccio adottato a quello del "cercatore d'oro, che scava la montagna e non riuscendo a trovare quello che cerca, riprende ogni volta a scavare partendo da una posizione differente". Dopo essere stati ristampati e rimasterizzati singolarmente da Paschal Byrne sotto la direzione di Mark Powell per Eclectic Records nel 2006, FLOATING WORLD, WAVES, KITES e WAY OF THE SUN so-

«Volevamo costruire una cattedrale sonora con gli oggetti del cortile di casa»

1. Pare che la richiesta di focalizzarsi sulle composizioni strumentali fosse una conseguenza del successo di TUBULAR BELLS (1973) di Mike Oldfield, album sul quale tra l'altro è presente proprio il flauto di Field.

no stati riuniti nel 2023 nell'ottimo box WIND BORNE THE ISLAND ALBUMS 1974-1978, pubblicato da Esoteric Recordings: il suono è limpido, profondo, ricco di sfumature.

FLOATING WORLD

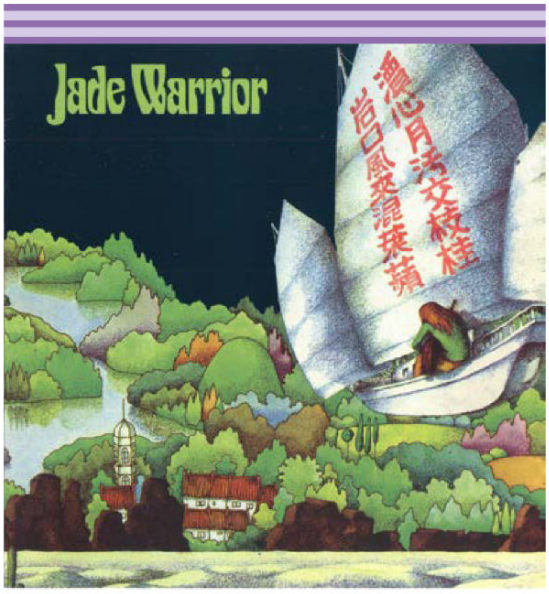
(1974 – 36'29")

- Tony Duhig: Guitars, percussion
- Jon Field: Percussion, flutes
- David Duhig: Lead guitar (*Monkey Chant*)
- Graham Decon: Drums (*Red Lotus*)
- Martha Mdenge: Vocal (*Quba*)

Side A
Clouds I
Mountain Of Fruit And Flowers
Waterfall
Red Lotus
Clouds II

Side B
Rain Flower
Easty
Monkey Chant
Memories Of A Distand Sea
Quba

Il nuovo inizio è rappresentato da FLOATING WORLD, manifesto poetico e filosofico ispirato dal concetto di Ukiyo – da "uku" (fluttuante) e "yo" (mondo), ovvero il "mondo fluttuante": vivere concentrandosi esclusivamente sui piaceri del momento, consapevoli che tutto è in continuo cambiamento. Ukiyo-e è anche il nome con cui si identifica un preciso stile d'arte giapponese del XVII-XVIII secolo, dove l'effimero si fa bellezza: per la prima volta le opere, realizzate con la tecnica della stampa serigrafica, utilizzando cioè blocchi di legno intagliati per stampare immagini su carta, raffiguravano scene di vita quotidiana. FLOATING WORLD è un disco quasi interamente strumentale, costruito come un giardino zen di suoni, in cui le varie tracce si tuffano una nell'altra senza soluzione di continuità. Il flauto di Field e la chitarra di Duhig – che adotta un'accordatura aperta in Do – sono sostenuti da strumenti convenzionali come pianoforte, batteria, violoncello, organo e basso o più particolari come arpa gaelica, vibrafono, glockenspiel, bell tree e talking drum. Le dieci brevi composizioni – la più lunga, *Waterfall* sfiora i sei minuti – alternano momenti di riflessione a improvvise esplosioni dinamiche (*Red Lotus, Monkey Chant* – quest'ultima nata dall'incontro tra una danza tradizionale balinese e una chitarra elettrica *hendrixiana*). Brian Eno definirà FLOATING WORLD un capostipite di quella che sarà successivamente denominata world music e musica ambient.



L'omonimo debut album del 1971. A lato: cover e label di WAVES (1975).

Copertina e label di FLOATING WORLD (1974).

WAVES

(1975 – 44'35")

- Tony Duhig: Guitars, percussion
- Jon Field: Percussion, flutes
- Dave Duhig: Lead guitar solo
- Steve Winwood: Moog and piano solos
- Graham Morgan: Drums
- Maggie Thomas: Alto recorder
- Suzi: Vocals (*Whale theme*)

Side A
Waves Part I

Side B
Waves Part II

Nel 1975 ecco WAVES, con Winwood ospite al Moog e al piano. L'album propone un unico, lungo brano diviso in due parti, una per facciata, che scorre come un fiume lungo la campagna illuminata dalle prime luci del giorno e colorata dal canto degli uccelli, fino all'oceano, per poi arrivare alle grandi balene: WAVES è infatti dedicato al mare e alle sue creature, in particolare la balena, simbolo di forza ed eleganza. È un'opera che prosegue il discorso musicale inaugurato con FLOATING WORLD, forse in maniera più accessibile ma non meno profonda. Sulla busta del vinile è riportata la struttura dei due brani, suddivisi in sotto-sezioni, con un elenco dettagliato di tutti gli strumenti che sono intervenuti in ogni passaggio.

KITES

(1976 – 36'27")

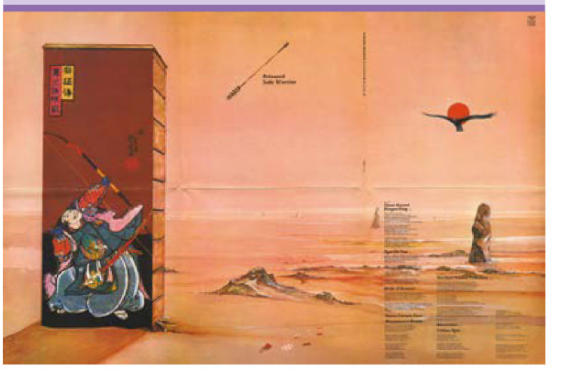
- Tony Duhig: Guitars, percussion
- Jon Field: Percussion, flutes
- Graham Morgan: Drums (*The Emperor Kite, Quietly By The River Bank*)
- Debbie Hall: Violins (*Wind Song, The Emperor Kite*)
- Roger Bryson: Piano (*The Emperor Kite, Quietly By The River Bank*)
- Pete Gibson: Bass (*Songs Of The Forest, Wind Borne*)

- Fred Frith: Violin
- Coldridge Goode: Bass (*The Emperor Kite*)
- Joe O'Donnell: Violins (*Arrival Of Chia Shan*)
- Willie: Snare & Bass drum (*Songs Of The Forest*)
- Clodagh Simon: Girl's choir (*Songs Of The Forest, Wind Song*)
- The String Quartet: (*The Emperor Kite, Quietly By The River Bank*)

Side A
Songs Of The Forest
Wind Song
The Emperor Kite
Wind Borne
Kite Song
Land Of The Warrior

Side B
Quietly By The River Bank
Arrival Of The Emperor
Teh Ch'eng
Arrival Of Chia Shan
Towards The Mountains
The Last Question

Nel 1976 è la volta di KITES. L'album segna il ritorno dei Jade Warrior alle suggestioni orientali ed è quello tra i quattro realizzati con la Island ad aver richiesto la gestazione più lunga e a vedere coinvolti il maggior numero di musicisti ospiti. Le due facciate sono appannaggio rispettivamente di Field e Duhig: il flautista si lascia ispirare da un disegno dell'artista astratto Paul Klee (1890/1940), intitolato *The kingdom of the air* (1917) e dal suono degli aquiloni che volano nel cielo. La seconda facciata racconta invece le vicende del monaco errante e maestro zen Teh Ch'eng nella Cina del IX secolo.



Cover di LAST AUTUMN DREAM (1972) e artwork interno di RELEASED (1971). A lato le cover di KITES (1976) e WAY OF THE SUN (1978)

WAY OF THE SUN

(1978 – 41'24")

- Tony Duhig: Guitars, percussion
- Jon Field: Percussion, flutes
- John Dentith: Drums (*Sun Ra* e *Carnival*)
- Graham Morgan: Drums (*Dance Of The* Sun)
- Bill Smith: Bass (*Carnival*)
- Skalia Kanga: Harp (*Sun Child*)
- Gowan Turnbull: Sax (*Carnival*)
- Dick Cuthell: Flugel horn (*Sun Ra*)
- Godfrey, Kuma, Alan: Drums bass congas (*Way Of The Sun*)

Side 1
Sun Ra
Sun Child
Moontears
Heaven Stone Way Of the Sun

Side 2
River Song
Carnival
Dance Of The Sun
Death Of Ra

Con WAY OF THE SUN, i Jade Warrior ci conducono in un viaggio nel mito solare delle civiltà precolombiane e dell'antico Egitto. È l'opera forse più visionaria e al tempo stesso movimentata del gruppo, ispirata dall'incontro sanguinoso tra indigeni e conquistatori. L'album si chiude con la lunga ed emozionante *Death Of Ra*, condotta dalla chitarra elettrica di Tony Duhig: Ra era il principale dio dell'antico Egitto, e incarnava il Sole in tutta la sua potenza. La sua morte è solo apparente, perché a ogni tramonto segue sempre una nuova alba.

Epilogo

Purtroppo dopo la pubblicazione di WAY OF THE SUN l'avventura dei Jade Warrior si interrompe. Pur lodati dalla critica, questi quattro album non ottengono alcun riscontro commerciale. Il punk incombe, l'industria cambia rotta e così la Island decide a malincuore di interrompere il rapporto discografico. Sia Field che Duhig si trasferiscono in campagna: Tony apre uno studio di registrazione a Glastonbury con esiti disastrosi. Nonostante tutto, durante gli anni Ottanta vedono la luce altri due album, HORIZEN (1984) e AT PEACE (1989). Poi, con la scomparsa improvvisa di Duhig nel 1990 sembra calare definitivamente il sipario. Eppure, la "Via del Sole" resta: limpida, misteriosa, mai banale, frutto di una rara sintonia artistica e umana.

«FLOATING WORLD è uno dei capostipiti della world music»
BRIAN ENO

NEL SEGNO DI SHAKESPEARE

Terzo album per la band napoletana **Opera Nera**, che con THE TEMPEST affronta l'omonimo dramma di William Shakespeare. Come ospiti ci sono Lino Vairetti, Bisca, Elisabetta Serio, Giulio Martino, Pierpaolo Polcari degli Almamegretta, Ernesto Nobili, Marco Florenziano.

Testo: **Carmine Aymone**

Nel 2018 hanno scritto, arrangiato e sincronizzato la colonna sonora del film *Nosferatu* di W.G. Murnau (1922), capolavoro dell'espressionismo tedesco (considerato tra i dieci migliori nella storia del cinema muto, capostipite del filone horror). A questo progetto sono succeduti due album, LAND OF SALVATION (2020) e REVELATION (2022). Con quest'ultimo, hanno creato un concept basato sull'eterno dialogo tra l'uomo e il divino, tra angeli caduti e anime perse in lapidi distrutte, avvolte dal fumo di candele con citazioni dalla *Bibbia*, dalla liturgia della messa cattolica, da *La sagra della primavera* di Igor Stravinskij. Oggi la prog metal band degli Opera Nera si cimenta con William Shakespeare. THE TEMPEST è infatti dedicato al bardo di Avon, che dimostra la sua originalità, fedele alla ricerca e alla sperimentazione, piacevolmente folle, nell'esplorazione della musica, del cinema e della letteratura. **Alessandro Pacella** al basso (fondatore dei Loadstar, attivi dalla prima metà degli anni Ottanta), **Marco Napolitano** alle chitarre a cui si è affiancato da poco **Andrea Palazzo**, **Eduardo Spada** alla batteria, **Tiziano Spigno** alla voce (già nei Kings of Broadway, dei Lucky Bastardz e oggi negli Extrema), hanno dedicato dieci mesi alla lettura approfondita del testo, alla composizione e agli arrangiamenti. Pacella risponde a qualche domanda su questa terzo lavoro degli Opera Nera.

Perché proprio *La tempesta* di Shakespeare?

Perché è un'opera ricca di spunti. Ci trovi il potere, la rabbia, il disinganno, l'amore, il perdono, la lealtà, la memoria. È un testo potente che abbiamo spesso visto a teatro, in particolare ci hanno formato moltissimo la versione di Davide Iodice del 2000 e quella di Alessandro Serra del 2023.

In basso a sinistra: copertina di THE TEMPEST, terzo album del gruppo napoletano dopo LAND OF SALVATION (2020) e REVELATION (2022). Il disegno è di Victor Perez.

Così avete dispiegato le vele componendo nello stile che più vi si addice, il prog metal, ma cimentandovi anche in ballad, tammurriate, funky, jungle, techno, così da poter tradurre in musica ciò che il

RICCARDI PICCIRILLO

testo vi ha suggerito. Musicare Shakespeare è stata una grande sfida?
Grandissima e stimolante. Rispettando le annotazioni dell'autore sul copione, abbiamo musicato quelle che lui stesso indica come *Songs*. Nell'album si succedono quattordici composizioni, tra vocali e strumentali (*My Master Through his Art* è impreziosita dal piano di Elisabetta Serio, *Hell is Empty* dai riff granitici, *Come Unto These Yellow Sands*, *Full Fathom Five*, *This Island is Mine*, *Lu capitano in testa*) che descrivono l'atmosfera delle scene. Amiamo questi progetti speciali che si allontanano dagli album canonici perché servono a scuotere la scrittura, a portare aria nuova dentro un sistema che alle volte resta schiacciato nella forma canzone. Dopo la realizzazione della colonna sonora per il *Nosferatu* di Murnau, abbiamo capito che la nostra maniera di comporre era del tutto cambiata e che progetti così sono fuoco per la nostra creatività.

Come sono stati scelti gli ospiti?
Creando per ciascuno lo spazio adatto. Ci serviva la delicatezza, il ritmo, la pazzia, la solennità degli archi, ognuno ha contribuito portando parte di sé nel progetto. Tutti sono egualmente responsabili di THE TEMPEST. In questo avvincente viaggio abbiamo avuto così il piacere di avere a bordo solo artisti in linea con quanto volevamo esprimere artisticamente.
Tra questi ospiti c'è uno degli eroi del rock progressivo, non solo italiano, **Lino Vairetti** degli Osanna.
Shakespeare disegna il marinaio Stefano come napoletano, così ho creduto importante e giusto dare a questo uomo la lingua che meritava di avere… la nostra, quella lingua di Napoli. Lino ha fatto un lavoro splendido con le parole della traduzione di **Eduardo De Filippo**, che ha portato in scena una memorabile trasposizione del dramma di Shakespeare. Sono felice che la Fondazione De Filippo abbia approvato questa versione, ci sarebbe davvero dispiaciuto lasciarla in un cassetto.

Nel packaging – custoditi da una copertina e retrocopertina cartonata formato 13x18 – avete inserito un booklet di 24 pagine, con tutti i testi, disegni a tema, foto.
Ci piaceva l'idea di dare all'ascoltatore più elementi per accompagnarlo quasi per mano nella nostra isola di Prospero (personaggio shakespeariano), riportando la voce e le parole di Ariel, Calibano, Stefano…
L'illustrazione della copertina è di Victor Perez.

Il vostro prossimo lavoro?
Si intitolerà RISE AND FALL OF BYZANTHIUM, già pronto al 75%. Sarà un album dalle sonorità aperte, che strizzano l'occhio al prog e al rock. Un lavoro, così crediamo, maturo, potente, meno veloce ma più solenne rispetto ad altre nostre cose.

«In THE TEMPEST il prog metal sposa tammurriate, funky, jungle, techno, così da poter tradurre in musica ciò che il testo di Shakespeare ha suggerito agli Opera Nera»

Nella foto: Opera Nera ripresi durante il "Made in Cloister" (29 marzo 2025), manifestazione dedicata a Lou Reed, dove hanno suonato tre brani tratti da NEW YORK, suo album del 1989.

HARD ROCK UNDERGROUND

parte 4

Con questa quarta puntata termina il nostro viaggio alla ricerca di nomi interessanti, spesso dimenticati, dell'universo underground legato all'hard rock made in UK, che, come la serie precedente su quello USA, sta riscuotendo un positivo interesse. In «Prog Italia» 61 gli interpreti sono **Hustler**, **Nutz**, **Pluto**, **Rumplestiltskin**, **Steel Mill**, **Strapps**, **Warhorse**, **Widowmaker**.

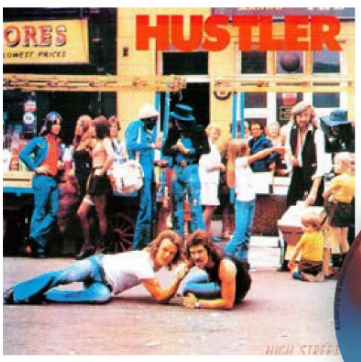
Testo: **Giovanni Loria**

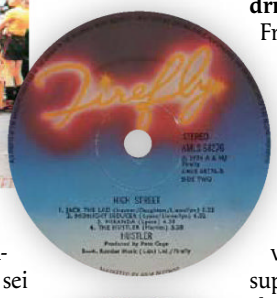
Fine del cammino che ci ha visto raccontare le storie di un manipolo di gruppi inglesi degli anni Settanta legati all'hard rock, che non hanno raggiunto la fama imperitura di altre entità ma che meritano comunque attenzione. Sono pagine scritte con il cuore e, credo, con la competenza legata a decenni di ascolti, però mi rendo conto che articoli di questo tipo possano prestare il fianco, in un'ottica pessimistica, a una doppia tipologia di attacchi. Da un lato, più prevedibile, quelli di ascoltatori pigri, che confondono fama e dati di vendita con la qualità assoluta e si trincerano dietro dogmi stantii, come "se una band non è diventata celebre si vede che non era buona abbastanza". D'altro canto, ci sono curiosi che, invece di godersi la infrequente, se non inedita, presenza di nomi oscuri fra le pagine della stampa specializzata, alzano il ditino, dal basso del frettoloso e recente ascolto di qualche ristampa, perché l'autore non si è profuso in inchini e salamelecchi nei riguardi di qualche album oggi raro, anche interessante, ma certo lontano dalle stimmate del capolavoro. Io comunque resto indifferente a qualsivoglia polemica, sempre dalla parte della buona musica e di chi l'ha creata.

Hustler

Cominciano la loro attività nel 1972 sotto il nome **Fresh**, che cambiano nel 1974, appena ottenuto il sospirato contratto discografico, dopo la consueta trafila a base di concerti nei club. Firmano infatti per la Firefly, piccola label ma distribuita dal colosso A&M, che si preoccuperà addirittura di stampare i loro due album negli USA. HIGH STREET è un debutto molto promettente, a base di una voce di chiara impostazione blues (cortesia di **Steve Haynes**) e di tastiere presenti quasi quanto la chitarra, che però ritroviamo arroventata come si conviene su *Uptight Tonight* e *The Hustler*. Il disco si rivela piacevolmente variegato, saltabeccando spregiudicatamente dalla lenta, espressiva *Miranda* al boogie arricchito dai fiati di *Get Outa Me Ouse*, brano nel quale Haynes sfodera una pronuncia cockney da fare invidia a Bon Scott e Alex Harvey. I ragazzi vengono mandati in tour di spalla agli Status Quo e ai Queen (ai tempi del primo giro di concerti di Brian May e soci lungo l'intera Gran Bretagna), tanto che è il produttore di questi ultimi, **Roy Thomas Baker**, a sedersi dietro la consolle al momento di registrare il sequel PLAY LOUD l'anno seguente. Il nuovo disco, seppur ancora gradevole, lascia nell'aria l'acre impressione del passo indietro, flirtando con il pub rock e con qualche

Sotto: copertine di RELOADED, terzo album degli Hustler (2020), e di PLAY LOUD.



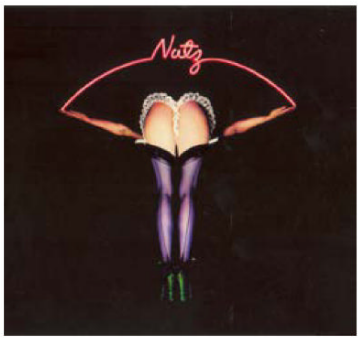


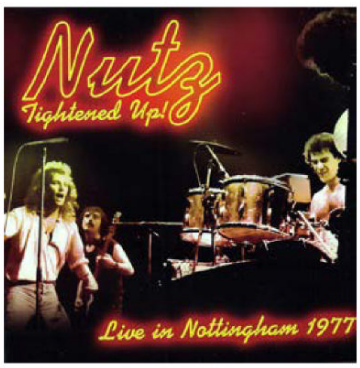
Sopra: Hustler. Intorno copertine ed etichette di Hustler e Nutz.

atmosfera Free/Bad Company, e sacrificando la perizia strumentale dimostrata in precedenza dalla sei corde di **Micky Llewellyn** e dai tasti d'avorio di **Kenny Daughters**. Lo scioglimento scocca puntuale, una volta perso l'appoggio della label, nel 1976: il batterista del secondo album, il gallese di chiare origini italiane **Henry Spinetti**, non se ne avrà troppo a male, dato che farà a lungo parte della backing band di Sua Maestà Eric Clapton.

Nutz

Vengono da Liverpool, la culla dei Beatles, e cominciano la loro avventura nel 1973, con una line-up che include **Dave Lloyd** (voce), **Mick Devonport** (chitarra), **Keith Mulholland** (basso) e **John Mylett** (batteria). Firmano per la A&M e debuttano con l'album intitolato semplicemente con il loro nome nel 1974, sul quale appare, come ospite alle tastiere, il veterano **John "Rabbit" Bundrick**, reduce dallo scioglimento dei Free. Il loro hard rock senza fronzoli si rivela presto perfetto per riscaldare le audience, ma senza mai conquistare davvero il cuore del grande pubblico, tanto che le "nocciole" (certo la scelta del nome non appare troppo felice) non riusciranno mai ad elevarsi dall'eterno ruolo di band di supporto per artisti di maggior fama, che li porterà ad aprire per gente come **Budgie** e soprattutto **Black Sabbath**. NUTZ TOO viene dato alle stampe l'anno successivo, e si tratta di un lavoro che cita Led Zeppelin (nel potente riff di *R.S.D.*) e Sweet (sull'ammiccantissima *Sinner*), mentre le ballad (su tutte *Dear Diary*) denotano un pauroso calo di ispirazione. Si fa strada l'impressione di un gruppo colto a metà del guado, fra corpose, ben riuscite pulsioni rock, e maldestri tentativi di commercialità. Indefessi, ci riprovano nel 1976 con HARD NUTZ, dove l'innesto





«Amavo suonare con Joe Read, il bassista degli Strapps... era fantastico a quei tempi!»
Mick Underwood (Strapps)

Sopra: una delle poche foto esistenti dei Pluto.

di un tastierista di ruolo, **Kenny Newton**, li estende a five-piece: non ne risentono i brani più heavy, che ancora una volta si rivelano i migliori, da *Seeing Is Believing* alla cannonata *Wallbanger*, ma nonostante una prestigiosa partecipazione al Reading Festival di quell'anno, i Nutz rimangono confinati alla Serie B. Sicuramente godibile è LIVE CUTZ (1977), registrato dal vivo e contenente due brani inediti, che conferma l'impressione di un combo più a suo agio sul palco che in studio di registrazione. Con la fine della decade sul gruppo pare calare il sipario, ma l'ultimo, sorprendente colpo di coda li vede presenziare sulla compilation METAL FOR MUTHAS (1980) con l'aggressiva *Bootliggers,* accanto a esordienti del calibro di Samson, Praying Mantis, Angel Witch e… Iron Maiden! L'imprevedibile successo riscosso dal disco, autentica pietra angolare di tutto il movimento della NWOBHM, rilancia la carriera di Devonport e compagni, lesti a salire sul treno in corsa: senza mutare di una virgola il loro sound, orgogliosamente anni Settanta e votato all'hard primigenio, mutano nome nel più aggressivo **Rage** e pubblicano altri tre album, senza Newton nel frattempo trasferitosi ai Nightwing, restando una proposizione di culto ma rispettatissima.

A sinistra: copertine di HARD NUTZ e LIVE CUTZ. A destra etichette dell'album originale dei Pluto e copertina di JOURNEY'S END del 2020.

Pluto

Quartetto formatosi nei sobborghi settentrionali di Londra su iniziativa di due chitarristi, cantanti e compositori che avevano già accumulato una certa esperienza. **Paul Gardner** aveva infatti pubblicato un singolo con i **Dry Ice** e suonato (come bassista) dal vivo nei **Trees**, nome piuttosto rinomato nella scena del folk elettrico. **Alan Warner** aveva invece fatto parte dei **Foundations**, formazione multirazziale passata nel corso di quattro album dal soul a una embrionale forma di psichedelia. I due mettono assieme i **Pluto** all'inizio del 1970, completando la formazione con **Michael Worth** al basso e **Derek Jervis** alla batteria, che aveva sostituito l'originale **Terry Sullivan** quando questi accettò l'offerta dei Renaissance. Il loro unico, eponimo album viene rilasciato dalla Dawn, una sussidiaria della più conosciuta Pye, solitamente legata a sonorità di nicchia, nel 1971, ed è un buon esempio di hard rock dalle striature variegate: l'apertura è affidata a *Crossfire*, autentica scossa tellurica che pare anticipare di quasi una decade la NWOBHM, grazie anche ai lancinanti assolo dei due leader. Più in là il loro sound si alleggerisce, tra i cori un po' stucchevoli di *Beauty Queen*, la ballata westcoastiana *Mister Westwood* e l'occhio strizzato alle classifiche su *Rag A Bone Joe*, ma l'album resta nel complesso godibile, anche se non certo il capolavoro descritto con fin troppa enfasi anni dopo, soprattutto sulla base della sua ricercatezza nel giro dei collezionisti. Insomma, un discorso affi-

«Mi sono molto divertito con gli Hustler, era un periodo dove suonare quel tipo di rock mi rendeva davvero felice»
Henry Spinetti (Hustler)

gono accreditati nelle note di copertina dell'esordio omonimo (realizzato dalla Bell Records nel 1970) con dei nomi di fantasia, più per creare un alone di mistero che per evitare di esserne associati; si scoprirà che tre

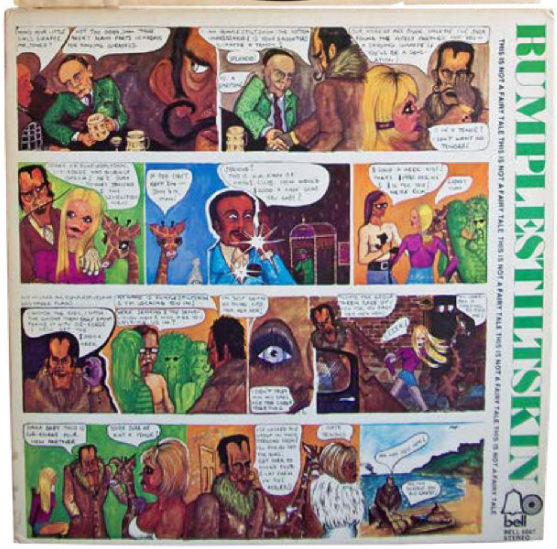
ne a quello già fatto per gli Horse o i T2, con buona pace degli ingenui cui viene fatto credere, da scaltri venditori, il dogma "disco raro=disco stupendo". Le vendite affossano i sogni di gloria dei nostri, che si sciolgono poco dopo. Il disco verrà ristampato dalla See For Miles nel 1989 con una copertina differente e l'aggiunta dei due brani del singolo *I Really Want It*. Un'ulteriore ristampa della nostrana Get Back (2000) renderà nuovamente fruibile un lavoro consigliato a chi vuole scavare nella seconda fascia dell'underground albionico.

Sopra e sotto: varie edizioni dell'album dei Pluto. A destra: copertina di BLACK MAGICIAN dei Rumpelstiltskin ed etichette di questo e del primo album del gruppo.

Rumpelstiltskin

Progetto di studio, assemblato dal noto produttore **Shel Talmy** (già al lavoro con Kinks e The Who), che ingaggia alcuni veterani non di primo piano, commissionando loro un disco di hard rock da scrivere rapidamente per sfruttare il buon successo del genere fra il pubblico giovane dei primi *Seventies*. Addirittura, i cinque musicisti coinvolti ven-

di loro (**Alan Parker**/chitarra, **Clem Cattini**/batteria e **Herbie Flowers**/basso) avevano già fatto parte di un progetto analogo, in quel caso a nome **Ugly Custard**. Ne esce fuori un gradevole lavoro di rock duro con diversi rallentamenti in chiave blues, e un songwriting molto libero, aperto, in una parola "progressivo", ma non certo nel senso classico del termine. Un album dal flavour psichedelico (evidente su *No One To Turn To*)

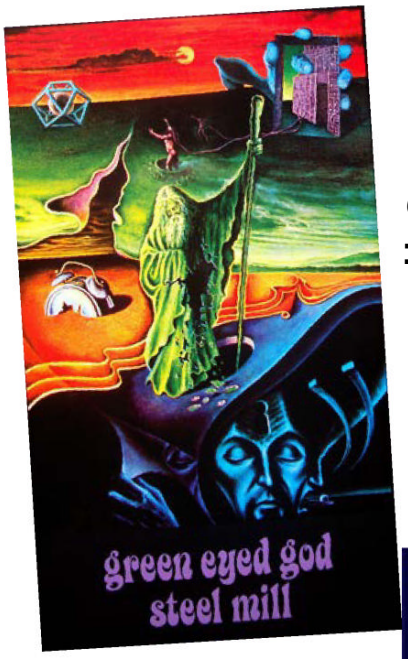


e con qualche traccia tirata troppo per le lunghe (*Poor Billy Brown* è estenuante) ma che soprattutto nel corso della b-side (*Squadron Leader Johnson* lascia molto soddisfatti) si guadagna ampiamente la pagnotta, e un posto nelle collezioni degli amanti del genere. Un po' a sorpresa, Talmy e i suoi protetti ci riprovano due anni più tardi, e solo per il mercato tedesco, con un secondo Lp, BLACK MAGICIAN, uscito per la Bellaphon, che prova a flirtare con l'occulto, con qualche canzone dalle pretese quasi mistiche (*I Am The Last Man*) ad alternarsi con alcuni hardrocker di razza (*Can't You Feel It*). Flowers, navigato musicista di studio, che aveva già suonato su SPACE ODDITY di David Bowie, sarà l'autore della sensuale parte di basso di *Take A Walk On The Wild Side* di Lou Reed.

Immagini dal primo album dei Rumpelstiltskin, oltre a copertine degli Steel Mill (nella foto).

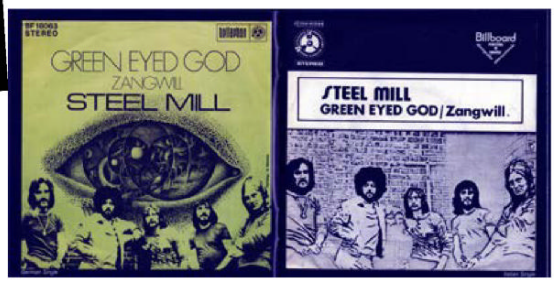
Steel Mill

Una delle tante meteore transitate lungo i cieli del rock durante quell'irripetibile, meraviglioso momento storico che sono stati gli anni Settanta, capaci di lasciare il ricordo di una luce intensissima ma durata troppo poco. Da non confondere, ovviamente, con l'omonima formazione americana che aveva ospitato un giovanissimo Bruce Springsteen, si tratta invece di una band assemblata a Londra nel 1969. Nel dicembre del 1971, e dopo alcuni cambi di line-up, il quintetto registra presso i prestigiosi De Lane Lea Studios della capitale inglese quello che rimarrà il suo unico full length, GREEN EYED GOD, che sarà pubblicato prima in Germania,



«Le versioni originali di *When I Met You* e *Here Comes The Queen*, incluse rispettivamente nel primo e nel secondo album dei Widowmaker, provenivano da UNDER OPEN SKIES, mio album solista del 1971»
Ariel Bender (Widowmaker)

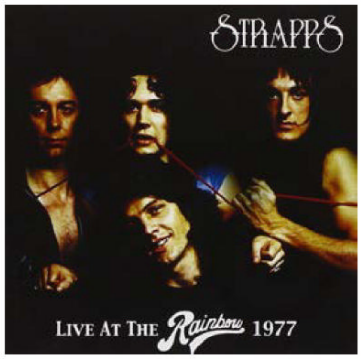
dalla ricettiva Bellaphon, nel 1972, e solamente tre anni più tardi nel Paese di origine dalla minuscola Penny Farthing. In questo caso, e non me ne voglia il lettore per l'innocuo inganno, non siamo di fronte a un disco di hard rock, ma più esattamente di un hard/prog chitarristico con un frequente uso del sax, che paragonerei a entità lievemente più conosciute quali **Titus Groan** e **Skin Alley** (quelli dei primi due album). *Blood Runs Deep* e la title-track sono sintomatiche dell'eccitante mélange testé descritto, e se *Summer's Child* sembra stemperare la libidine acustica, la successiva *Mijo And The Laying Of The Witch* presenta fascinose commistioni tra dark sound un po' Black Widow e interventi di sassofono in odore di jazz e quasi dissonanti. L'album originale è davvero raro e costoso, ma anche se siete riusciti a procurarvene una copia non disdegnate la ristampa della Rise Above targata 2011 e intitolata JEWELS OF THE FOREST, perché aggiunge ai contenuti originali, oltre a un booklet fotografico ai limiti della lussuria, una mezza dozzina di brani inediti d'epoca, che non avevano mai superato la fase demo, oltre a un'incisione contemporanea, curata da una rinnovata versione della band. E anche se il fascino ancestrale del "Dio dagli occhi verdi" resta ineguagliato, gli inediti contenuti nella reissue sono tutti interessanti e sfiziosi. Nota a margine: ritroveremo il bassista **Jeff Watts** al servizio di un'altra entità meritevole ma disperatamente oscura, i **Mouse** del prodigioso chitarrista **Ray Russell**.



Copertine e label degli Steel Mill. Sotto a destra: LIVE AT RAINBOW 1977 (uscito nel 2008) e STRAPPS.

Strapps

Segreto gelosamente custodito dell'hard britannico dei *Seventies*, con ben quattro album all'attivo, ma ho il forte sospetto che di loro non se ne parli perché hanno "il torto" (sic!) di avere inciso tra la metà e la fine del decennio, e di essersi posti, in modo probabilmente involontario, come anello mancante fra il glam ben suonato degli **Sweet** e l'hard melodicamente evoluto dei **Thin Lizzy**. Possono apparire motivazioni risibili, e infatti lo sono, ma nel circuito collezionistico, che purtroppo è pressoché l'unico in cui molte band minori vengono menzionate, è duro a morire un certo snobismo secondo il quale gli unici anni Settanta degni di menzione sono i primissimi, e inoltre, mentre essere paragonati ad alcuni gruppi è un punto a favore, assomigliare ad altri è una pietra tombale sulla speranza, quantomeno, di rivalutazione postuma. Gli **Strapps** nascono dall'incontro fra l'ex batterista dei Quatermass, **Mick Underwood**, con un cantante, chitarrista e compositore australiano, **Ross Stagg**. L'omonimo primo disco (1976) viene boicottato dal movimento femminista perché accompagnato da foto pubblicitarie che mostrano una prosperosa modella a seno nudo (niente da fare, non la ritroverete sulla copertina dell'album), pur se vale ai nostri il ruolo di band di apertura per l'ultimo tour nipponico dei **Deep Purple**. Anche il secondo SECRET DAMAGE (1977) paga carissima la temibile concorrenza di quegli anni nella scena dell'hard rock inglese, per cui gli Strapps proseguono la loro carriera in Giappone, dove sono considerati delle rockstar a fronte della sostanziale indifferenza del pubblico occidentale. Solo per il mercato asiatico vengono dunque licenziati



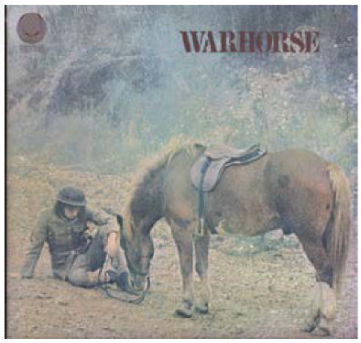
A sinistra e sotto: copertine e label degli Strapps.

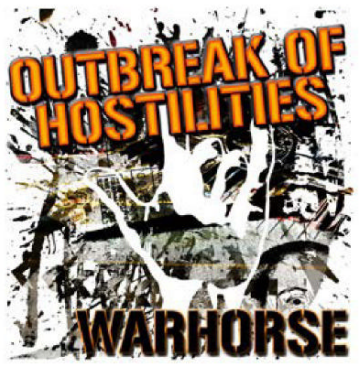
gli ottimi PRISONER OF YOUR LOVE (1978), che cita lo stile proletario degli **Stray** insieme a quello più glitterato dei **Be Bop De Luxe** (ma gli episodi migliori, *Rock'n'Roll Sensation* e *Look To The East*, paiono provenire dall'ispirato pennino di **Phil Lynott**) e BALL OF FIRE (1979), in cui l'ingresso di una seconda chitarra al posto delle tastiere rende il loro sound ancora più robusto. Il passaggio di Underwood alla band di Ian Gillan è la parola fine sui sogni degli Strapps.

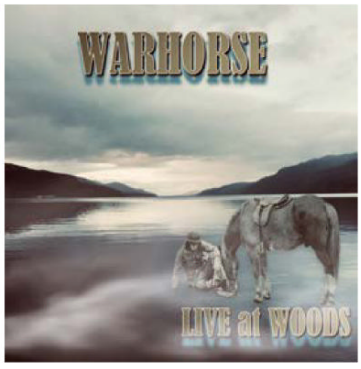
A destra dall'alto: i due album storici dei Warhorse, OUTBREAK OF HOSTILITIES (2011) e LIVE AT WOODS (2025).

Warhorse

Nick Simper è la prima vittima storicamente accertata, la prima di una lunga serie, dell'egocentrismo di **Ritchie Blackmore**. Bassista di non banali qualità, fa parte della formazione originale dei **Deep Purple**, incidendo con loro i primi tre album: poi, appena prima di spiccare il volo verso la gloria, viene di fatto estromesso dalla band su insistenza del bizzoso, seppur talentuosissimo, chitarrista. Chiaramente si potrebbe obiettare che magari i Purple sono diventati grandi proprio perché Simper è stato fatto fuori (assieme al cantante **Rod Evans**, il cui *crooning* vagamente morrisoniano sarebbe però stato inconciliabile con la svolta hard di IN ROCK), ma ad ascoltare i due dischi dei Warhorse è difficile pensare che il bassista potesse essere considerato una palla al piede. Si lecca inizialmente le ferite entrando nella backing band della cantante Marsha Hunt, e mette poi assieme il suo personale "Cavallo da guerra" assieme a **Mac Poole** (batteria), **Ged Peck** (chitarra), **Ashley Holt** (voce) e **Frank Wilson** (tastiere), appena reduce dallo scioglimento degli eroi psichedelici Velvett Fogg. Nel 1970 è la Vertigo a licenziare WARHORSE, l'album di esordio, e chi ascoltasse distrattamente potrebbe davvero pensare di avere a che fare con i Purple, stante la spudorata imitazione, da parte di Peck, dello stile di Blackmore, e l'affinità del suono di Hammond, coniugato melodicamente, fra Wilson e Jon Lord. Chi invece con Gillan ha poco a che fare è Holt, che canta sovente con grande rabbia, non sempre necessaria. In ogni caso, si tratta di un gran bel disco che a tratti, nell'intensa *No Chance* e nell'epica *Solitude*, richiama alla mente anche un altro illustre fantasma, quello degli Uriah Heep. Due anni dopo è la volta di RED SEA, con un nuovo chitarrista, **Peter Parks**: è un seguito degnissimo, con Hammond debordante, assoli di chitarra taglienti, e rifferama prono a divagazioni *progressive*, ancora con Purple e Heep convitati di pietra (ditemi se il tema di *Back In Time* non vi sembra farina del sacco di Mick Box!). Purtroppo però la Vertigo perde fiducia e lascia a piedi la band. Poole si accasa provvisoriamente nei **Gong** (lo ritroveremo nei **Broken Glass** as-







sieme a **Stan Webb** e **Miller Anderson**), Holt canterà su alcuni dischi di **Rick Wakeman**, mentre Simper e Parks ci riproveranno alla fine del decennio, senza troppa fortuna ma con due buoni dischi all'attivo, edificando i **Fandango**.

Widowmaker

Autentico supergruppo, orchestrato da **Luther Grosvenor**, ex chitarrista degli **Spooky Tooth** che dopo la fine della band per problemi contrattuali sceglie il nome d'arte di Ariel Bender (prima che nei Widowmaker lo usa nei Mott the Hoople) insieme a **Steve Ellis**, cantante dei **Love Affair**. Ad accompagnarli ecco palesarsi figure di una certa importanza quali **Bob Daisley** (ex dei **Chicken Shack**) al basso e **Paul Nicholls** alla batteria, già al servizio dei **Lindisfarne**. Nel corso delle registrazioni entra, a completare un'accoppiata chitarristica che non si trova a ogni incrocio stradale, **Huw Lloyd Langton** reduce dagli **Hawkwind**.

In alto: Deep Purple con Nicky Simper. A destra: Widowmaker.

«Il logo originale era ispirato al cane della Disney, ma il colosso americano non era felice della cosa, così prendemmo ispirazione da Plutone, signore dell'Averno»
Paul Gardner (Pluto)

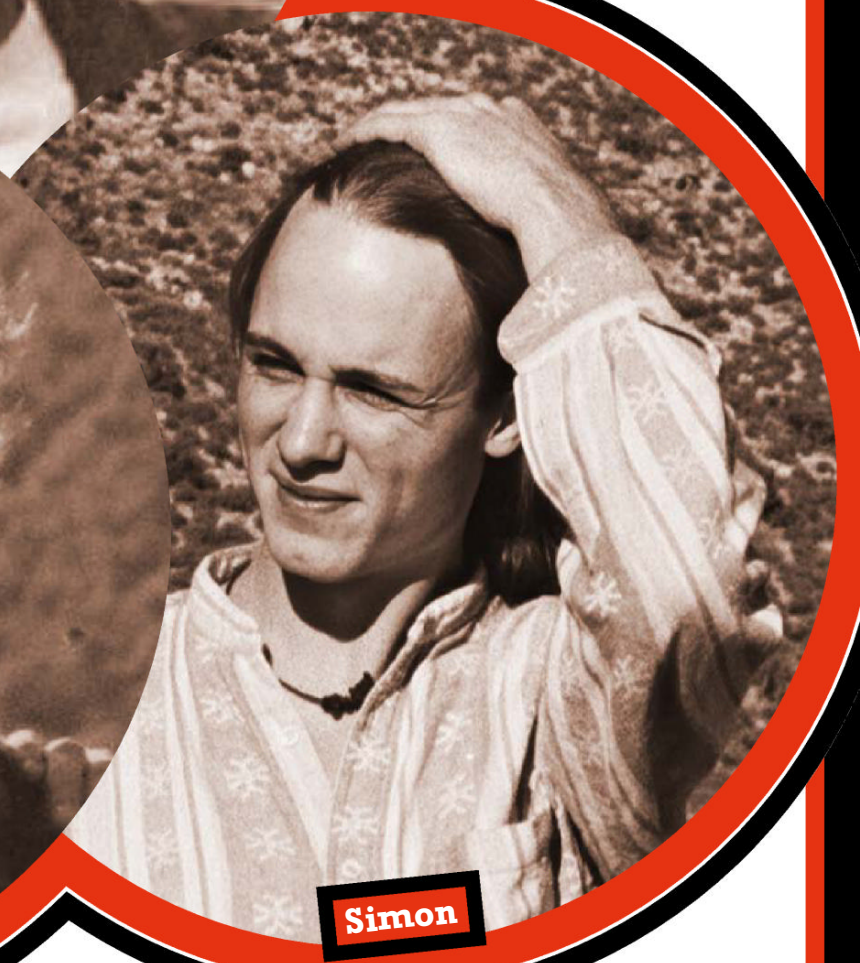
Alla fine dell'estate 1975 viene registrato l'omonimo **album** di esordio, che stilisticamente ricorda molto i due dischi dei dimenticati **Ellis**, precedente progetto del cantante: un hard rock stradaiolo che cita The Who (*On The Road*) e Mott the Hoople (*When I Met You*), e che non lesina ballate alcoliche di chiara impostazione Faces/Stones, quali *Pin A Rose On Me* o la scanzonata *Got A Dream*. Al disco, pubblicato dalla Jet in Gran Bretagna e dalla United Artists negli Stati Uniti, partecipano come ospiti altri bei nomi della scena inglese, quali **Zoot Money** alle tastiere, nonché ai cori **Roger Chapman** e **Bobby Tench**, ai tempi impegnati negli Streetwalkers, progetto post-Family. Ellis getta la proverbiale spugna dopo il primo album, venendo rapidamente avvicendato dallo sconosciuto **John Butler**, assieme al quale viene assemblato un secondo lavoro, TOO LATE TO CRY (1977), che mantiene inalterate le coordinate sonore dei nostri, con qualche buona canzone (*Sky Blues* e *Mean What You Say* su tutte): ma i tempi non sono più propizi verso quel modo alcolico e scanzonato di declinare il rock duro, gente come Quireboys o Black Crowes era ben al di là dal venire, e quando Daisley riceve l'offerta di entrare nei Rainbow, i Widowmaker si sciolgono. Bob diventerà uno dei bassisti hard'n'heavy più apprezzati degli anni Ottanta (Ozzy Osbourne, Uriah Heep e Gary Moore fra i mille altri del suo carnet), mentre Lloyd Langton rientrerà negli Hawkwind in tempo per l'ottimo LEVITATION (1980).

Negli anni Novanta il rock progressivo sembrò attraversare una sorta di Rinascimento, con la buona tenuta di band storiche e l'uscita sul mercato delle opere di realtà nuove di zecca. Una di quelle che più colpirono l'attenzione di pubblico e critica proveniva dalla Svezia e il suo nome era **Landberk**. Era tempo che volevo parlarne e finalmente uno di loro, **Stefan Dimle**, ha voluto raccontarci un po' di storie, non solo su quella grande band.

Dimmi chi erano i... Land

Patric

Stefan



Simon

berk

Testo: **Guido Bellachioma**

Ho sempre avuto un affetto particolare per i **Landberk**, che raramente usavano colori accesi per dipingere le emozioni con la propria musica… quel loro essere in chiaroscuro mi affascinava, però sotto avvertivo un magma ribollente e pronto ad esplodere. Non averli visti dal vivo l'unica volta

che calarono in Italia, gennaio 1995, è uno dei rimpianti più grandi nella mia vita in musica.

«All'improvviso la musica che stavamo componendo veniva percepita come innovativa»

Cominciamo dalle tue radici musicali. Quali sono stati i primi dischi che hai ascoltato e che ti hanno ispirato a prendere in mano uno strumento? Quali hai comprato per primi?

Da bambino passavo le giornate presso un'altra famiglia perché i miei genitori lavoravano. In quella casa c'erano due fratelli intorno ai quindici anni, che insieme al loro zio avevano messo su una band rock. Nel pomeriggio si esercitavano con chitarra e basso ascoltando gli Lp dei **Led Zeppelin**; in quel periodo il mio desiderio più grande era poter provare i loro strumenti elettrici. Non dimenticherò mai quando il maggiore dei fratelli mi insegnò a suonare al basso l'intro di *Whole Lotta Love* degli Zeps. In quel momento capii che il basso elettrico sarebbe diventato il mio strumento, anche grazie alle vibrazioni incredibili che si creavano mentre pompavo quel riff a tutto volume, con grande disperazione di ogni abitante della casa. Il primo disco che comprai fu il 45 giri *Ballroom Blitz* degli **Sweet** (1973), di cui presi presto altri dischi. L'anno successivo acquistai l'album WATERLOO degli **Abba**. Come detto, Jimmy Page, Robert Plant, John Paul Jones e John Bonham entrarono presto nel mio mondo, ma all'inizio li ascoltavo solo su cassetta, grazie ai ragazzi della famiglia che mi ospitava. Furono però i 7'27" di *Windy City* degli Sweet (inclusa in OFF THE RECORD, 1977) ad aprirmi le orecchie al rock sinfonico, grazie alla sezione centrale piena di tastiere. La ascoltavo in loop, dato che non avevo altri dischi di artisti "orientati" alle tastiere.

Dall'alto: LED ZEPPELIN II, OFF THE RECORD e BALLROOM BLITZ degli Sweet, che sono dischi che fanno parte dei primi ascolti di Stefan Dimle.

Le tue esperienze prima di fondare i Landberk?

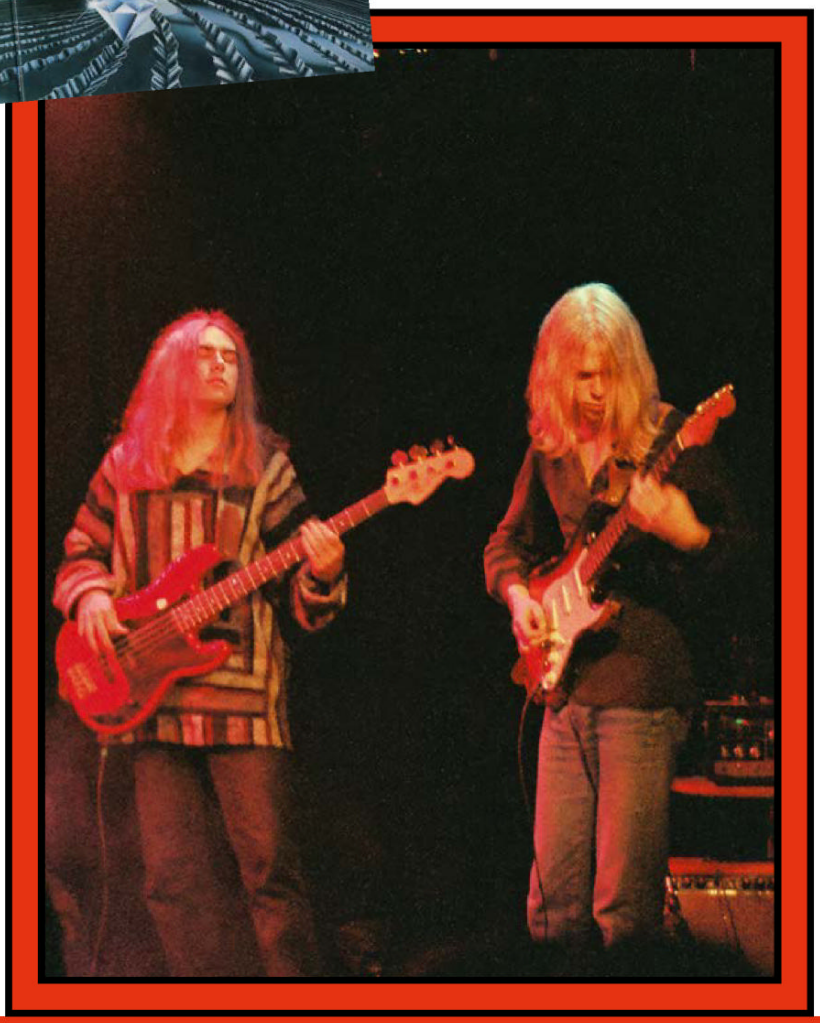
Nel periodo in cui accompagnavo i figli adolescenti della tata alla loro sala prove vivevo accanto a **Patric Helje**, per lui scegliere la chitarra come strumento fu naturale. Il 4 gennaio 1982 avevamo un basso elettrico e una chitarra elettrica. Da quel momento cominciammo a suonare in varie band locali, tra cui i **Mandate**: ci esibivamo in tuniche nere e vestiti da monaci, con i volti coperti da sudari. Suonavamo hard rock melodico con testi occulti. Direi che già nel 1986 eravamo in un certo senso precursori di ciò che i **Ghost** avrebbero reso celebre venticinque anni dopo. Peccato che il mondo, all'epoca, non fosse pronto per una band in cui i musicisti suonavano hard rock melodico con il volto nascosto e testi esoterici. Ho anche suonato nei **Kajuku** insieme a **Jan Erik Liljeström** (Anekdoten) e **Per Wiberg** (Opeth, Spiritual Beggars, Kamchatka). La band era influenzata dagli anni Settanta con pezzi propri e cover di band oscure di quel decennio. Sia Mandate che Kajuku si sciolsero a causa del mio servizio militare nel 1987. Nel 1988 mi trasferii a Stoccolma, dove nacquero i Landberk con Patric (voce, chitarra ritmica), **Reine Fiske** (chitarra solista, chitarra acustica), **Simon Nordberg** (Mellotron, organo Hammond, piano, accordion) e **Andreas Dahlbäck** (batteria).

Qual è la storia dietro il vostro nome?

Il nome è la storpiatura di quello di un piccolo fiume nel nord della Svezia. Io e Reine andavamo a pescarci nell'autunno del 1990, ma ci prendemmo un raffreddore tale che non riuscivamo a pronunciare il nome correttamente per quanto il nostro naso era chiuso… Landverk così divenne Landberk.

Cosa accadde prima della registrazione dell'album di esordio?

Dopo il primo concerto, dicembre



Da sinistra: Stefan Dimle e Reine Fiske.

1990, la band divenne subito molto popolare nei locali di Stoccolma dove ci esibivamo. Credo che la nostra musica fosse percepita come una ventata d'aria fresca, dopo il lungo periodo dei suoni plastificati degli anni Ottanta. Ovunque suonassimo, ricevevamo un'accoglienza calorosa. Nel frattempo gestivo il negozio di dischi Mellotronen e a gennaio 1991 feci un viaggio a Londra per acquistare materiale che mi serviva. Visitai Magic Mixture (all'interno del Balham Market di Londra) del collezionista cileno **Hugo Chavez-Smith**, posizionato in una delle zone più periferiche della città, dove incontrai **Jörn Andersen**, proveniente dalla Norvegia. Lui aveva appena fondato l'etichetta Colours e cercava gruppi che suonassero musica con radici negli anni Settanta. Gli parlai dei Landberk e poco dopo gli inviai una cassetta, che gli piacque moltissimo. Poco dopo registrammo una cover di *Tillbaka* degli svedesi **Nature** (inclusa nel primo album omonimo del 1972) presso i Sunlight Studios di Stoccolma. In quel periodo (primavera 1991) c'era l'esplosione del death e del black metal in Svezia e Norvegia. **Tomas Skogsberg** (fondatore dei Sunlight, dietro alla console di Tiamat, Entombed ecc.) curò la registrazione, riuscendo subito a darci un suono perfetto, ma l'atmosfera intorno era a dir poco caotica con tutte le band "estreme" che si avvicendavano. Per questo decidemmo di aspettare prima di incidere l'album d'esordio, cercando un altro posto più adatto a noi come atmosfera. Col senno di poi, forse fu una decisione sbagliata, perché quel suono era davvero interessante. Oggi il Sunlight è probabilmente lo studio black e death metal più conosciuto a livello internazionale. Nel frattempo il formato Cd stava conquistando il mondo. Entrammo in contatto con **Ken Golden** della Laser's Edge (USA), che pubblicava solo Cd. Grazie al tastierista **Pär Lindh** entrammo in contatto con i tecnici dello studio Megaphone Music e fu lì che, nel dicembre 1991, registrammo sia la versione in svedese che quella in inglese del nostro album d'esordio. La prima uscì su vinile in Norvegia (RIKTIGT ÄKTA), mentre la seconda venne pubblicata su Cd negli USA (LONELY LAND).

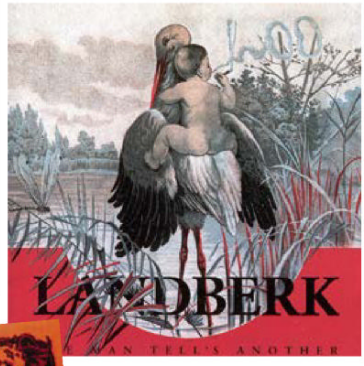
Sotto: EYEWITNESS – A TRIBUTE TO VDGG, tributo ai Van der Graaf Generator, dove i Landberk eseguono *Afterwards*. A destra: LONELY LAND.

Ripercorriamo brevemente la discografia dei Landberk…

A) RIKTIGT ÄKTA / LONELY LAND (1992)

La differenza tra le due versioni, oltre alla lingua, è che per LONELY LAND registrammo anche la cover di *No More White Horses* dei **T2** (inclusa in IT'LL ALL WORK OUT IN BOOMLAND del 1970) come bonus track, e che **St. Mikael** – polistrumentista di Stoccolma che all'epoca aveva pubblicato alcuni Lp psichedelici molto apprezzati – suonò il sitar nel lungo brano a chiusura dell'album (10'38"), intitolato *Undrar Om Ni Ser* in svedese e *Lonely Land* in inglese.

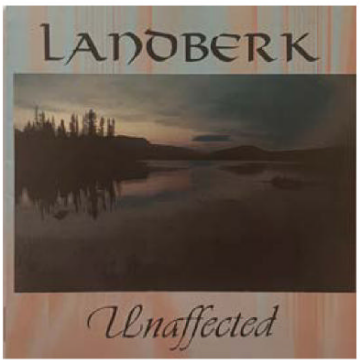
B) ONE MAN TELL'S ANOTHER (1994)



Sotto e a destra: RIKTIGT ÄKTA, ONE MAN TELL'S ANOTHER e UNAFFECTED.

Dopo RIKTIGT ÄKTA / LONELY LAND, Andreas lasciò il gruppo. Provammo diversi elementi finché, grazie alla segnalazione di un negozio di batterie di Stoccolma, trovammo **Jonas Lidholm**. Quando lui entrò nella band la musica prese una nuova direzione, e nel frattempo Simon era diventato un affermato e abilissimo tecnico del suono. Improvvisamente i Landberk non suonavano più così anni Settanta, e la musica che stavamo componendo veniva percepita come innovativa. Per trovare l'ispirazione giusta, prenotammo i leggendari Silence Studios, immersi nelle foreste buie vicino al confine norvegese, gestiti da **Anders Lind**, fondatore dell'etichetta Silence con Joseph Hochhauser (Fläsket Brinner, Bo Hansson, Kebnekajse). Fu in quelle foreste che nacque l'album, pubblicato dalla neonata etichetta Megarock. Era il 1994… e in quell'anno non uscì quasi nulla in vinile, quindi il nostro secondo album è disponibile ancora oggi solo in Cd. Megarock realizzò anche album dei **Backyard Babies** e degli **It's Alive** (con Max Martin alla voce). Sempre con la medesima etichetta pubblicammo nello stesso periodo l'Ep JAG ÄR TIDEN, Cd di tre tracce in svedese. Il suono, molto curato, fu modellato da Simon e **Carl Michael Herlöfsson**.

C) UNAFFECTED (1995)



I Landberk suonarono molto in Svezia, Norvegia ed Estonia, ma nel 1995 arrivò un'offerta per esibirci in Italia e Germania. La Mellow Records stava preparando EYEWITNESS – A TRIBUTE TO VDGG. I Landberk tennero un concerto in cima a una montagna vicino a Rovereto, nel nord Italia. In quella cittadina c'era il Sonica Studio [gestito dal nostro **Marco Olivotto**, *nda*] in cui anche **Peter Hammill** aveva inciso della musica in passato. Cosa poteva esserci di meglio che registrare la loro *Afterwards* in quella sala? Un concerto registrato a Würzburg (Germania) fu pubblicato da **Stefano Covili**, direttore di «Melodie & Dissonanze», in Cd con il titolo di UNAFFECTED; fu distribuito principalmente ai lettori della rivista. Nel Cd però c'era anche un se-

condo brano registrato al Sonica Studio, *Undrar Om Ni Ser*.
I ricordi di Marco Olivotto, che operò nel Sonica Studio con i Landberk: "In realtà Peter Hammill passò in studio ma non registrò mai nulla. Probabilmente Stefan si riferisce al fatto che quando Hammill suonò nel 1992 al teatro Zandonai di Rovereto, e noi TNR aprimmo per lui, venne fatta una registrazione dal mixer che poi mi venne passata tanto tempo dopo. Io duplicai il DAT e lo inviai a Peter, che pubblicò tre brani di quello spettacolo su TYPICAL, album live del 1999.

Sopra: Simon Nordberg alle tastiere.

D) INDIAN SUMMER (1996)

Nell'autunno del 1995 suonammo alla rassegna *Progfest*, organizzata da **Greg Walker** a Los Angeles. L'unica richiesta nel nostro rider era che Kevin Gilbert si occupasse del mix del suono live. Richiesta esaudita. Poco prima della data americana, pubblicammo DREAM DANCE, Ep in Cd di tre brani con l'etichetta Record Heaven. Subito dopo tornammo a casa e iniziammo le registrazioni di INDIAN SUMMER, sempre con Record Heaven. Registrammo l'album nella nostra sala prove con attrezzatura presa in prestito dallo studio Polar degli ABBA. Dato che Simon era ormai un ingegnere del suono professionista, ci occupammo in autonomia di tutta la registrazione. Tra gli ospiti ci furono **Sebastian Öberg** (Fläskkvartetten / Älgarnas Trädgård) al violoncello e **Sara Isaksson** alla voce. L'album ricevette un'accoglienza molto positiva. Ricordo che **Roine Stolt** lo elogiò come qualcosa di assolutamente unico.

Sopra: PROGFEST '95, doppio Cd live con tre bani dei Lanberk (*Kontiki*, *Dream Dance* e *Time*). A destra: DREAM DANCE, Ep del 1996.

Sotto: Cd dei Morte Macabre. A destra: Nicklas Barker degli Anekdoten, compagno di Stefan Dimle nei Morte Macabre.

E) ALTRI DISCHI?

Per quanto ne so, oltre a quanto già citato non è stato pubblicato molto altro. Un Cd e una Vhs dal *Progfest '95* con tre nostri brani (*Kontiki, Dream Dance* e *Time*)… poi esiste una versione estremamente precoce dei Landberk con cui registrammo un brano tributo alla band punk svedese **Onkel Kånkel**. Nel 1993, Reine e io venimmo ingaggiati dagli O.K. come chitarrista e bassista, dopo che il loro leader aveva apprezzato le nostre parti nell'album tributo. Dieci anni dopo fummo sostituiti da Daniel Dellamorte e Tobias Forge (Papa Emeritus dei Ghost). Chissà, magari un giorno io, Reine, Daniel e Tobias ci ritroveremo per un altro tributo?

Quali furono gli ultimi concerti del gruppo? Che rapporti hai oggi con gli ex membri dei Landberk?

Il 23 agosto 1997 suonammo al festival Adventurous Rock Day di Oslo: fu l'ultimo concerto ufficiale dei Landberk. L'anno successivo ne tenemmo un altro privato nella cittadina di Åmål (poco più di 9.000 abitanti). In quel periodo fummo contattati da Pino Pintabona dell'etichetta italiana Black Widow, che stava preparando un album tributo ai film horror. Quasi contemporaneamente, ci interpellò **Sage Stallone** (figlio di Sylvester) con un'idea simile. Io e Reine eravamo entusiasti del progetto. Purtroppo nessun altro nei Landberk mostrò interesse. Allora io e Reine ci mettemmo in contatto con **Niklas Barker** (Anekdoten) che trovò l'idea intrigante e portò nel progetto anche il batterista **Peter Nordins** (Anekdoten). Registrammo abbastanza materiale per un doppio Lp e lo intitolammo SYMPHONIC HOLOCAUST (1998). Il nome del gruppo, **Morte Macabre**, ci fu suggerito direttamente da **Lino Ajello** (chitarrista del Balletto di Bronzo), che all'epoca viveva in Svezia. Ma quando lui vide il disco, pensò che stessimo profanando "qualcosa", usando la grafia americana Macabre, mentre in italiano si direbbe Macabra. MM incise *Irrealtà di* suoni di Fabio Frizzi, inclusa nella colonna sonora del film *Paura nella città dei morti viventi* (1982), che trovo posto nel doppio Cd …E TU VIVRAI NEL TERRORE (Black Widow, 2000). Il rapporto tra tutti i membri dei Landberk è sempre stato eccellente. Ci vediamo regolarmente e, prima dell'uscita della ristampa di INDIAN SUMMER, ci siamo trovati per una prova e – incredibile ma vero – i Landberk non avevano mai suonato così bene come in quella sessione del 2023.

Cosa ha portato alla ristampa di INDIAN SUMMER nel 2024? C'è la possibilità di una *reunion* dei Landberk?

Simon e Patric hanno fatto un inventario di tutti i nastri che avevamo nei nostri archivi, e la prima cosa che abbiamo pensato è stata che dovevamo salvare quella musica digitalizzandola. Poi abbiamo cominciato a ripercorrere i nostri sette anni insieme, scrivendo una biogra-

fia/storia del gruppo e raccogliendo tutte le foto possibili e immaginabili, comprese quelle improbabili. Quando tutto è stato messo insieme, abbiamo deciso che – a 28 anni dall'uscita di INDIAN SUMMER – era il momento giusto per ristampare quell'album, a quel punto rimasterizzando i master. Personalmente sono estremamente favorevole all'idea di eseguire di nuovo la musica dei Landberk dal vivo, ovviamente se ci fosse interesse da parte del pubblico.

«Il 23 agosto 1997 suonammo al festival Adventurous Rock Day di Oslo: fu l'ultimo concerto ufficiale dei Landberk»

C'è del materiale inedito dei Landberk che gli appassionati potrebbero desiderare di ascoltare?

Non sono mai state pubblicate varie cover che suonavamo dal vivo nel periodo tra RIKTIGT ÄKTA e ONE MAN TELL'S ANOTHER, oltre a un brano strumentale registrato durante le session di INDIAN SUMMER.

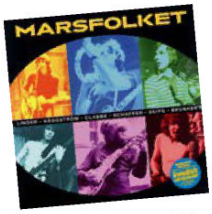
Negli anni Novanta i Landberk venivano considerati tra i protagonisti del rock progressivo. Secondo te, cosa distingueva la scena prog di quel decennio da quella degli anni Settanta?

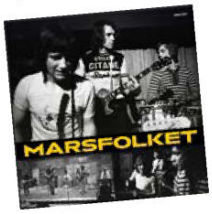
L'album di esordio era chiaramente un omaggio agli anni Settanta, mentre gli altri due in studio – col senno di poi – vanno considerati due lavori pionieristici. Mi capita spesso che qualcuno mi chieda se credo che gli **Opeth** abbiano ascoltato INDIAN SUMMER prima di registrare DAMNATION (2003)… e la risposta è… SÌ. Mi è stato anche fatto notare parecchie volte quanto sia curioso che la nostra tipologia di musica, creata tra il 1994 e il 1996, sia poi stata "inventata", secondo alcuni, dai **Radiohead** con OK COMPUTER (1997) o dai **Tortoise** con TNT (1998). A me non importa, perché so che noi stavamo già suonando quel tipo di musica diversi anni prima che quei due dischi rendessero celebre quello stile.

Il rock progressivo oggi?

Ai tempi in cui gestivo il negozio Mellotronen avevo una visione molto completa del prog. Oggi sono contento di vedere che il genere continua a espandersi e che ci sono numerose band *progressive* che vanno ancora in tour e incidono dischi. Tuttavia sento che in certi aspetti si è instaurata una ripetitività, una sorta di stagnazione. Ma succede in molti ambiti. Le band e gli artisti che apprezzo e che mi affascinano per la loro spinta innovativa sono Opeth, Ghost e **Floating Points**.

Sopra: TIMELOSS (Paatos) e KAPPA DELTA PHI (Vaka). Sotto: l'omonimo album dei Marsfolket .





Stefan Dimle e Patric Helje (1993).

Puoi raccontarci dei tuoi progetti al di fuori dei Landberk?

Dopo lo scioglimento dei Morte Macabre, io e Reine abbiamo suonato con la cantante **Turid**, insieme al batterista **Hux Nettermalm** e al tastierista **Johan Wallén**. Finita quell'esperienza, abbiamo coinvolto **Petronella Nettermalm** alla voce e ci siamo rinominati **Paatos**. Con quella formazione abbiamo realizzato il singolo *Perception / Tea* (2001) e l'album TIMELOSS (2002), poi Reine è stato sostituito da **Peter Nylander** e abbiamo realizzato altri due dischi in studio (KALLOCAIN del 2004 e SILENCE OF ANOTHER KIND del 2006) e uno live in vinile (SENSORS, 2007). Successivamente io e Johan abbiamo lasciato la band.

I Paatos esistono ancora oggi e sono felice che portino avanti quella storia. Quando **Mikael Åkerfeldt** acquistò il suo primo studio digitale domestico, mi chiamò a metà estate e mi chiese di portare il mio contrabbasso per testare e imparare insieme a lui il funzionamento dell'attrezzatura. Ci siamo ispirati a vicenda e abbiamo registrato musica tutta la notte. Poi gli Opeth partirono per un tour e, quando Mikael provò a continuare a lavorare con lo studio, qualcosa tecnicamente non funzionava più. Ho suggerito più volte di mandare a riparare l'equipaggiamento, sperando di poter salvare la nostra musica "prigioniera" sul disco fisso, ma finora non è stato possibile. Sono trascorsi diciotto anni da quella esperienza inaspettata!

Ho anche suonato il basso nello strumentale *For Redemption*, incluso in KAPPA DELTA PHI (2009) dei **Vaka**, sigla del progetto solista di **Karl Daniel Lidén** (ex batterista dei **Dozer**). L'unica costante è l'attività dell'etichetta Mellotronen. L'ultimo album pubblicato in questo 2025 è l'omonimo album dei **Marsfolket**, materiale inedito del gruppo formato da alcuni dei migliori musicisti svedesi attivi nel 1971, che all'epoca pubblicò un solo 45 giri (*Maria Maria/The Hunter*). È disponibile su vinile e piattaforme digitali. Una vera chicca, se posso dirlo.

I tempi in cui organizzavamo festival su barche galleggianti sono lontani. L'ultima barca salpò per Riga nel 2013: vedere quasi 1000 persone commuoversi di gioia durante l'esibizione dei **Cressida** fu qualcosa di straordinario.

Secondo te, cosa aveva di così speciale la musica degli anni Settanta? Perché il suo linguaggio sonoro continua ancora oggi ad affascinare?

Cosa si può dire degli anni Settanta che non sia già stato detto? È stata un'epoca di innovazione pura, in cui non esistevano regole o restrizioni: la musica nasceva in ogni forma immaginabile e inimmaginabile. Continuano ad affiorare registrazioni di quel periodo che mi lasciano senza parole. Il già citato MARSFOLKET è un esempio perfetto: il nastro è rimasto nascosto per 54 anni e oggi possiamo

finalmente ascoltare con una qualità sonora notevole.

Qual è stato l'artista (o la band) che ti ha influenzato di più, e con chi avresti voluto collaborare?

Da ragazzo sognavo di suonare con Led Zeppelin, Black Sabbath e Deep Purple. Ma, se parliamo di modelli reali, gli artisti che mi hanno dato la forza e il coraggio di continuare a suonare sono stati **Trettioåriga Kriget**, **November**, Bo Hansson, **Fläsket Brinner**, **Made in Sweden**, Kevin Gilbert e **Höst**. Un musicista che ho scoperto solo da adulto è **Lasse Färnlöf** (Lars Gösta Färnlöf, scomparso nel 1994), trombettista e compositore svedese tra jazz, colonne sonore e musica classica, che oggi rappresenta per me la fonte di ispirazione più importante. La sua *Farfars vals* fu incisa da **Stan Getz** e **Bill Evans**. Sono orgoglioso di aver pubblicato due suoi album tramite la mia etichetta (KAMELEONTERNA: THE COMPLETE SESSIONS e ATT ANGÖRA EN BRYGGA: SOUNDTRACKS & REHEARSAL, entrambi nel 2018). Il sogno si è già avverato: suonare musica con Reine Fiske. Non riesco a immaginare un musicista più interessante di lui.

Landberk (1996).

Quali gruppi italiani di rock progressivo apprezzi?

Durante la mia adolescenza ho iniziato ad ascoltare **Rovescio della Medaglia** e **Maxophone**. Poi ho scoperto **PFM** e **New Trolls**. Ma è stato con la colonna sonora di *Milano Calibro 9* degli **Osanna** che è scattato il vero amore. Non dimenticherò mai quando, intorno al 1995, telefonai alla Mellow Records per dire quanto amassi i **Celeste**. Non sapevo che dall'altra parte della linea c'era proprio **Ciro Perrino** dei Celeste! La sua reazione, sincera e felice, è qualcosa che non dimenticherò. Lo stesso entusiasmo l'ho condiviso con Lino Ajello la prima volta che l'ho incontrato. Abbiamo mantenuto un contatto continuo durante i suoi ultimi sei-sette anni vissuti in Svezia. Se dovessi salvare un solo album italiano, probabilmente sceglierei ZARATHUSTRA del **Museo Rosenbach**. Ho un contatto stretto con l'etichetta AMS/BTF, credo di avere praticamente tutte le loro pubblicazioni. La musica da film italiana è straordinaria e, considerando che ho fondato i Morte Macabre, non è un segreto quanto ami la musica italiana.

«Gli anni Settanta? Un'epoca di innovazione pura, in cui non esistevano regole o restrizioni»

Che tipo di musica ascolti oggi e con quali mezzi? Preferisci vinile, Cd, streaming o download digitali?

Ascolto di tutto, è impossibile scegliere un solo artista o genere. Sono andato a vedere i Ghost a Milano qualche settimana fa e, da allora, sono tornato a prestare attenzione ai loro primi album, che trovo assolutamente fantastici. Ho sempre amato fortemente il vinile, quindi il mio giradischi è spesso in funzione a casa. Ho anche una vecchia auto con lettore Cd, quindi porto sempre con me almeno una decina di dischi da esplorare mentre guido. Io e mia moglie Anne-Marie frequentiamo molti festival, dove scopriamo sempre nuova musica. Quando è nato YouTube ne ero diventato praticamente dipendente: è ancora uno dei miei canali principali per trovare cose nuove, insieme ai consigli di mio figlio minore Sebastian, che esplora continuamente le piattaforme di streaming in cerca di novità.

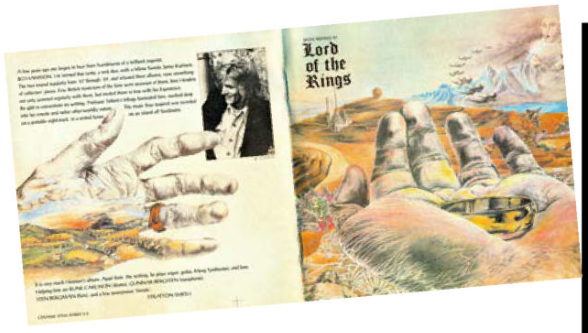
La musica può essere una guida oggi come lo è stata nei decenni passati?

La musica è – e sarà sempre – una linea guida nella vita di moltissime persone. Si continua a crearne in continuazione, e oggi si sviluppa più che mai. Non finirà mai.

Una domanda per gioco… se fossi su un'isola deserta e potessi portare solo dieci album di altri artisti, indipendentemente dal genere, quali sceglieresti?

Domanda impossibile, perché la risposta cambierebbe ogni giorno. Ma ecco dieci album a cui torno sempre volentieri:

- Bo Hansson: SAGAN OM RINGEN (1970)
- Bo Hansson: UR TROLLKARLENS HATT (1972)
- Bo Hansson: MELLANVÄSEN (1977)
- Lasse Färnlöf: KAMELEONTEN (1969, colonna sonora del film svedese *I camaleonti*)



- Museo Rosenbach: ZARATHUSTRA
- Saga (la band svedese): SAGA (1974)
- Trettioåriga Kriget: TRETTIOÅRIGA KRIGET
- Opeth: DAMNATION (2003)
- Linda Perhacs: PARALLELOGRAMS (1970)
- Høst: HARDT MOT HARDT (1976)

E sempre per gioco: quali sono le tue canzoni preferite del repertorio dei Landberk?
È difficile scegliere, ma eccone alcune di cui vado molto fiero:

- *Humanize* (INDIAN SUMMER)
- *I Wish I Had A Boat* (INDIAN SUMMER)
- *Dustgod* (INDIAN SUMMER)
- *Dreamdance* (INDIAN SUMMER)
- *Why Do I Still Sleep* (INDIAN SUMMER)
- *Mirror Man* (ONE MAN TELL'S ANOTHER)
- *Valentinsong* (ONE MAN TELL'S ANOTHER)
- *Tell* (ONE MAN TELL'S ANOTHER)
- *Undrar Om Ni Ser* (RIKTIGT ÄKTA)

In alto a destra: Reine Fiske. Sotto: Landberk live in Svezia.

Guardando alla scena musicale attuale, c'è qualcosa nel lavoro degli artisti contemporanei che ti colpisce? Vedi dei paralleli con l'approccio dei Landberk?
Ci sono così tanti musicisti incredibili che oggi lasciano un segno profondo, però devo ammettere che a volte mi viene quasi da sobbalzare quando ascolto i Floating Points: in certi momenti sembra davvero di sentire i Landberk.

Come è la scena musicale svedese odierna?
La scena musicale in Svezia è in buona salute. Le band che seguo più da vicino sono Opeth e Ghost. Sono incredibilmente orgoglioso del successo dei secondi; quando SKELETÁ, loro ultimo album, è arrivato al numero 1 nella classifica «Billboard», mi è scesa una lacrima di gioia.

Gli scatti della mia vita

Riprendiamo la serie di articoli che prendono in esame i fotografi che si sono approcciati a questo magico mondo di visioni in musica con il proprio stile. Questa volta tocca a **Toni Occhiello**, che di vite ne ha vissute diverse, non solo a livello fotografico, iniziando nelle riviste storiche degli anni Settanta e proseguendo nell'universo cinematografico, sospeso tra Roma e Los Angeles…

Testo: **Guido Bellachioma**
Foto: **Toni Occhiello**

LeoNero (Gianni Leone) ripreso nei bagni sotterranei della Metropolitana di Roma, linea A, stazione Barberini (1975).

Il focus della serie *Gli scatti della mia vita* è la fotografia musicale ma tu hai più anime che coesistono: giornalista, sceneggiatore, regista, scrittore. Chi è Toni Occhiello e come si è svolta finora la sua vita?

È una domanda a cui è veramente difficile rispondere. Probabilmente perché a differenza di tante persone non ho mai veramente pianificato la mia vita, almeno non in termini di carriera, sentimenti, stili di vita o altro. Ho sempre seguito le mie passioni e dove mi portavano. Alle elementari pare che svolgessi talmente bene i temi che il maestro mi isolò in un banco per assicurarsi che non copiassi. Poi, una volta accertatosi che era tutta farina del mio sacco, parlò con mio zio, suggerendo che diventassi giornalista. Lui a quel punto mi regalò una macchina da scrivere (Olivetti 32), così cominciai ad approntare articoli di musica, ispirandomi ai periodici dell'epoca come «Big». Scrissi di **Bob Dylan**

«A differenza di tante persone non ho mai veramente pianificato la mia vita, almeno non in termini di carriera, sentimenti, stili di vita o altro»

in un giornaletto scolastico di sei pagine, chiamato «*FAB*», che distribuivo al mio liceo. Realizzavo album miei con foto e didascalie dei **Rolling Stones** e di **Elvis Presley**. I miei zii mi regalarono una cinepresa 8 mm (2x8 mm, non la Super 8, che sarebbe uscita molti anni dopo), una Zenit russa, con caricamento a molla, poi una sofisticata Canon con batteria, zoom e grandangolo. Così a tredici anni scrissi la mia prima sceneggiatura per un noir: un corto di venti minuti, in-

LeoNero e la "nonna", foto scattata nella sua abitazione romana. La nonna in realtà era la proprietaria della merceria sotto casa di Occhiello.

titolato *L'assassino si cela nel buio* (è ancora visibile, su YouTube), girato con i miei amici come troupe e cast. Fino a diciotto anni ne realizzai altri, compreso un adattamento de *Le allegre comari di Windsor* di Shakespeare. Poi, mentre studiavo Scienze Politiche all'università La Sapienza di Roma, iniziai a collaborare come fotogiornalista con alcune riviste musicali: «Ciao 2001» (cui vendetti il primo servizio fotografico sul concerto di **Gary Glitter** a Roma. Compenso 10.000 lire), poi «Nuovo Sound» della meravigliosa **Elisabetta Ponti** (che mi affidò anche una rubrica settimanale di fotografia), poi «Suono», «Stereoplay», «Popster», «Rockstar», «Frigidaire» con **Vincenzo Sparagna**. Nel frattempo, mentre mi laureavo, ero diventato amico, collaboratore e poi braccio destro di **Corrado Bacchelli** (produttore di **Alan Sorrenti**, **Saint-Just**, **Don Cherry**, **Uno** – ex Osanna – e **LeoNero**, ovvero Gianni Leone). Insieme registrammo a Los Angeles *Figli delle stelle* di Alan, e Corrado mi affidò la regia del videoclip omonimo, girato a Milano. Fu un enorme successo, dopo il quale diressi anche, sempre per Corrado, due videoclip di LeoNero. Passai due mesi a New York, vivendo al Chelsea Hotel, e a San Francisco, familiarizzando con il punk del CBGB, il famoso locale nella Bowery: **Ramones**, **Patti Smith**, **Andy Warhol** e tanti altri. Intanto, Corrado aveva aperto a Los Angeles la CBO Records e mi chiese di andare a lavorare per lui. Avevamo uffici favolosi a Century City, al 38esimo piano, proprio sopra la redazione della rivista «Rolling Stone». Mettemmo sotto contratto anche **Patty Pravo** (comprata a carissimo prezzo da Ennio Melis della RCA), e Corrado me ne affidò sia l'immagine che la produzione discografica. Contemporaneamente io avevo cominciato a mettere da parte la musica e ripreso le mie primigenie passioni: la sceneggiatura e la regia. Fui fortunato a essere ammesso ai corsi del DGA (Directors Guild of America), e a poter fare training sul set con molti registi, fra cui Steven Spielberg. Qualche tempo dopo, comunque, la CBO Records fallì, proprio per le folli spese da miliardaria di Patty, che aveva "stregato" Bacchelli, mandandolo sul lastrico. Io sentivo nostalgia dell'Italia e soprattutto di Roma. Tornai a casa e "inaugurai" la neonata RaiTre con *Tamburo*, un mio docufilm musicale con **Tony Esposito**. Girai tanti videoclip, fra cui *Psychoraptus* di **Doris Norton** (ex Jacula, 1981) e *As Tu As* di Tony Esposito (1985), altri documentari per RAI e Mediaset, e la edu-fiction, *Aisha & Odette*, ancora targata RAI. Due mie opere in 35mm parteciparono a mol-

«Leggevo libri di tecnica fotografica e una rivista di storia contemporanea, dove mi appassionai ai fotoreportage di Robert Capa sulla guerra: fu amore a prima vista»

Scala mobile, stazione della Metro A di piazza Barberini a Roma.

FOTO INEDITA

ti festival (Venezia, Saint-Vincent, Los Angeles, Città del Messico). Mentre stavo girando un film vicino Palermo vennero uccisi dalla mafia **Giovanni Falcone** e **Paolo Borsellino**, proprio a pochi chilometri da noi. L'atmosfera divenne pesantissima, tanto che io e la troupe ci trovammo praticamente ricattati. Ai tempi del sequestro Moro avevo lasciato l'Italia, dove l'atmosfera era diventata tossica, per gli USA. In quel periodo percepii la stessa sensazione di disfacimento, di decadenza, ed emigrai con mia moglie definitivamente a Los Angeles. Dopo qualche tempo, ottenni la cittadinanza americana, con il riconoscimento della mia carriera e la qualifica di *Alien of Extraordinary Ability*. Non misi più piede in Italia per quasi venti anni, vivendo del mio lavoro giornalistico della stampa estera e di sceneggiatore. Adesso sono tornato perché sono troppo innamorato dell'Italia, e soprattutto di Roma… e troppo disgustato dall'America di oggi, che è incline, sotto Donald Trump e i suoi accoliti, a diventare un Paese irreversibilmente fascista.

Come ti sei avvicinato alla fotografia?

I miei zii (da cui sono stato allevato come fossero i miei genitori) avevano una macchina fotografica Ferrania Rondine a telemetro, formato 6x4, che utilizzava pellicola 6x6 tipo Rolleiflex o Hasselblad e permetteva di usare il flash a lampadine intercambiabili. Mi feci le ossa su questa, passando poi a una Kodak Instamatic a dieci anni. Leggevo libri di tecnica fotografica e una rivista di storia contemporanea, dove mi appassionai ai fotoreportage di Robert Capa sulla guerra: fu amore a prima vista. Assorbii tutto quello che potevo, del suo senso impeccabile della composizione e dell'inquadratura, che riusciva a mantenere con lucidità incredibile, anche nelle più precarie e pericolose situazioni belliche. Divenne il mio idolo fotografico. Affinai la mia tecnica con la cinepresa Canon, familiarizzando con gli obbiettivi, le focali, i diaframmi, i tempi di otturazione. Terminato il liceo, comprai la reflex Zenit 35mm con esposimetro incorporato e attrezzai la mia prima camera oscura, con ingranditore semi-professionale, bacinelle, acidi, sviluppatrice. Fotografavo come un matto tutto ciò che si "componeva" nella mia mente sotto forma di inquadratura: l'attimo fuggente da fermare per sempre. A venti anni frequentavo l'università e il mondo era la mia "ostrica". In Olanda avevo una meravigliosa fidanzatina della mia età (Gonnie) e ne ero follemente innamorato. Quell'estate decisi di girare tutta l'Europa, da solo con la mia Ford Escort e la Zenit al collo, naturalmente con il proposito di rivedere Gonnie. Per tutto il viaggio ascoltai un nastro Stereo 8, SECOND WIND di **Brian Auger and the Oblivion Express** (1972). Quando fotografai Gonnie per la prima volta a Oldenzaal (Olanda) qualcosa scattò in me: come l'epifania di una vocazione. Lei divenne la mia musa per tutta la vita… e la nostra favola potrebbe ispirare la mia prossima sceneggiatura: *Europe on 10 dollars a day* (titolo ispirato alla guida *Europe on 5 Dollars a day*, scritta nel 1957 da **Arthur Frommer**, che praticamente sancì la nascita dei viaggi low cost).

Shawn Phillips a Positano (1979), concerto all'aperto con la partecipazione di Tony Esposito.

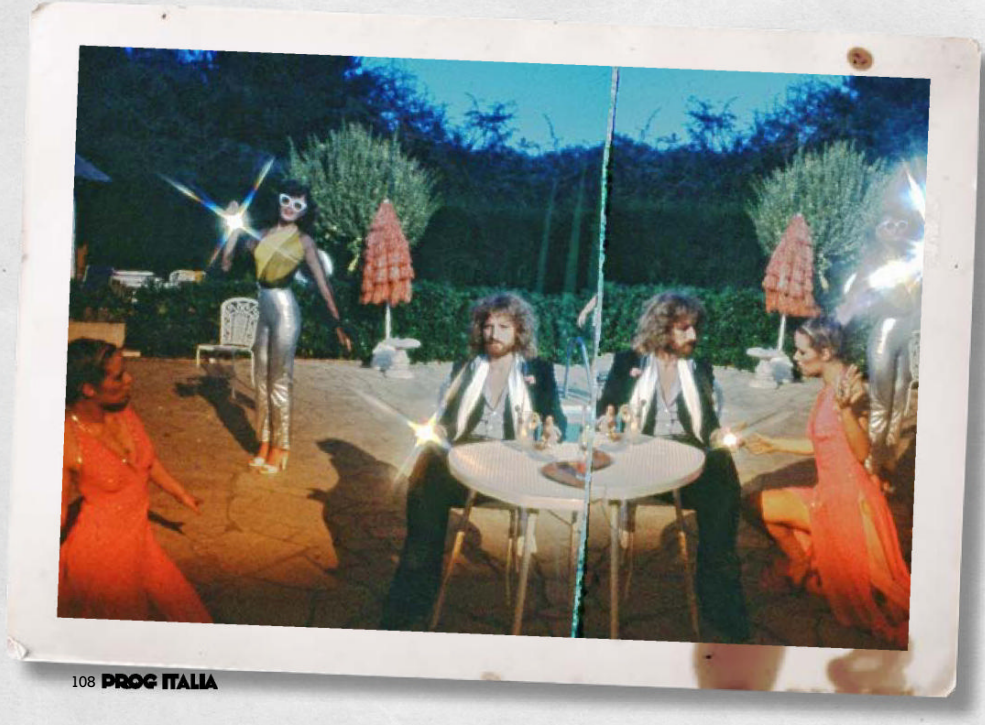
FOTO INEDITA

Thor/Jimmy Spitaleri dei Metamorfosi, Roma (1978).

Le tue prime esperienze fotografiche professionali?

La prima volta, come dicevo, fu il concerto di Gary Glitter. Successivamente la Ponti mi prese sotto la sua ala protettrice a «Nuovo Sound». Contemporaneamente realizzavo servizi fotografici e copertine di Lp e 45 giri, soprattutto per EMI ed RCA, i cui direttori artistici e grafici apprezzavano i miei lavori: Don Cherry, Tony Esposito, Alan Sorrenti, **Cico** (Tony Cicco), **Rovescio della Medaglia**, LeoNero, Jenny Sorrenti, **Antonello Venditti**, **Francesco De Gregori**, **Rino Gaetano**, **Jimmy Spitaleri** (Thor), **Alice**, **Renzo Zenobi**, **Dario Baldan Bembo**, **Angelo Branduardi**… non ricordo tutti, dovrei guardare l'indice del mio archivio. Scoprii **Lory Del Santo**, che abitava, "a complete unknown", all'Hotel Plaza di Roma, cercando di fare la modella. Le scattai il primo servizio fotografico per la copertina dell'album di Thor, ma il produttore Paolo Dossena scelse una mia foto dell'artista, lasciando fuori quelle con Lory, perché, disse, "A chi vuoi che gliene freghi di una perfetta sconosciuta?". Sappiamo poi come le cose andarono… con Eric Clapton e tutto il resto 😍.

Thor con sullo sfondo Lory Del Santo e a destra Britt Abonde, segretaria della CBO Records (Holyday Inn Hotel, Roma, 1978).



Com'era il mondo della fotografia quando hai iniziato e come è cambiato nel corso del tempo?

Era un mondo in grandissima ebollizione. Dopo il film *Blow Up* di **Michelangelo Antonioni** (1966), improvvisamente il lavoro del fotografo era diventato *cool*, quasi uno *status symbol* del mutato segno dei tempi, della rivoluzione culturale senza precedenti che, sciorinandosi dalla *Swinging London* al resto del Mondo, dapprima lambiva e poi "informava" di sé anche l'Italia del boom economico, stravolgendone paradigmi e convenzioni desuete. La figura del fotografo non era più relegata al set dei matrimoni, anche grazie ai nostri grandi fotoreporter e artisti: **Ugo Mulas**, **Gianni Berengo Gardin**, **Mario De Biasi**, **Vittoriano Rastelli** e tanti altri. In una nicchia, c'eravamo noi ragazzi irriverenti, "quelli della musica": io, **Isio Saba**, **Piero Togni**, **Carlo Massarini**, **Guido Harari**, **Roberto Masotti**, **Carlo Silvestro**. I "ribelli" alla precedente generazione: **Ennio Antonangeli** e **Rino Petrosino**, che coi flash abbacinavano di luce ogni concerto, distruggendone qualsiasi suggestione, o ritraendo i cantanti in studio, con luci piazzate e fondali da film di serie B. L'innovazione tecnologica, per fortuna, era dalla "mia" parte: nel bianco & nero, con le nuove pellicole Kodak ultra sensibili, specialmente la Tri-X da 400 ASA, che io riuscivo a "tirare" fino a 3200 nella mia camera oscura. Grazie alla Tri-x fotografai **Pino Daniele** esordiente, mentre registrava, nel buio quasi assoluto dello studio, il suo primo capolavoro, *Napule è* (1977). Nel colore, poi, la disponibilità di pellicole invertibili, cioè diapositive, sempre Kodak, non più tarate solo per i 5600 gradi Kelvin (cioè per la luce solare), ma anche per 3200 o meno (la luce artificiale), e anch'esse con sensibilità di 400 ASA che poteva essere "spinta" fino a 800, significò la libertà assoluta di poter fotografare concerti e artisti in condizioni di luce men che "ortodosse" – ma espressionisticamente calzanti, e aderenti alla realtà multicolore degli show. Alla fine degli anni Settanta, la fotografia è "tornata" in studio. Con la chiusura delle grandi riviste di fotoreportage come «LIFE» e della Magnum, la più prestigiosa agenzia fotografica del mondo, e l'affermarsi dei network all-news 24/7 come la CNN, la fotografia ha perso il suo "graffio" e si è sempre più ristretta (o allargata, secondo i punti di vista) a veicolo a trazione pubblicitaria e di moda. Personalmente, odio sia la pubblicità che la moda… in linea di principio, naturalmente. Infine, con gli smartphone, l'enfasi è stata definitivamente posta sul mezzo. I ragazzi pensano che ba-

sti avere un costoso telefono per scattare delle "foto". **Henri Cartier-Bresson** e **Robert Capa** avevano solo una Leica con un 35mm, e io all'inizio, nel mio piccolo, solo una "proletaria" Zenith con un 50mm. È l'occhio che conta, non la macchina. Almeno fino a un certo punto, ovviamente.

La tua attrezzatura nel periodo "analogico" e cosa usi oggi? Come si è trasformata la fotografia nel passaggio dalla pellicola al digitale?

«Noi eravamo i ragazzi irriverenti, "quelli della musica": io, Isio Saba, Piero Togni, Carlo Massarini, Guido Harari, Roberto Masotti, Carlo Silvestro»

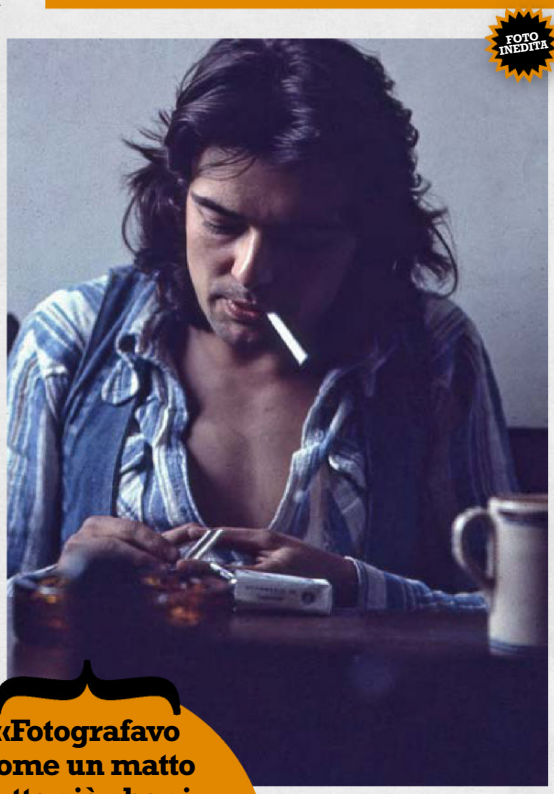
Al ritorno dal mio viaggio pan-europeo, comprai una Nikon (Nikkormat) con tre obiettivi: 28, 50 135mm, cui aggiunsi successivamente 24mm, fish-eye, duplicatore di focale, secondo corpo macchina Nikon e una Rolleiflex biottica 6x6. Tutto il mio archivio è stato realizzato con questo equipaggiamento. Oggi, ho ancora due Nikon analogiche con analoghi obbiettivi – benché non siano le stesse di allora. Per il digitale ho tre foto/videocamere in 4K UHD: Nikon Coolpix P1000 con un "mostruoso" zoom ottico Nikkor 24-3000mm, Sony DSC-RX100M7 con obbiettivo Zeiss 24-200mm (la mia fedele e preferita compagna di viaggio) e Panasonic-Lumix mirrorless DMC-GX80KEGK con obbiettivo 12-32mm. Copro così le più ampie necessità.

Quello degli anni Settanta era un mondo analogico, con tutti i pro e i contro. La fotografia di allora incorporava scienza, disciplina, teoria: l'ottica, la meccanica e la chimica. La fo-

FOTO INEDITA

Si può ben dire "Beato tra le donne". Thor/Jimmy tra la Eklund (sinistra) e la Del Santo (destra).

tografia digitale ha mantenuto l'ottica e la meccanica, sostituendo la chimica con l'elettronica. Questa può sembrare una differenza trascurabile, ma non lo è: perché, a mio avviso, l'esclusione dell'elemento chimico della/dalla fotografia ha implicato anche l'esclusione dell'elemento alchemico… quindi magico, favolistico. In estrema semplificazione la pellicola, sostrato chimico e pertanto alchemico, può meglio rappresentare l'aspetto favolistico, evocativo, *supernatural* della realtà… ad esempio il realismo magico di molta letteratura sudamericana, o, come la definisco io, la fanta-realtà. L'immagine digitale, virtuale, è paradossalmente più aderente e più atta a raffigurare la realtà-realtà: il quotidiano, l'oggettivo, sfrondato di ogni aura e di ogni evocazione. Il problema che mi sono posto, con l'avvento e il sopravvento del digitale, è stato (per futile che possa sembrare): come reinterpretare un "assioma" di uno dei miei autori preferiti, **Jean-Luc Godard**, quando diceva: "La fotografia è verità. E il cinema è verità ventiquattro volte al secondo". Mi sono chiesto: che valore può avere ancora questo, dopo il trionfo assoluto del digitale? Ho trovato la risposta nella seconda parte dell'assioma di Godard: perché, anche se può essere vero che la fotografia è verità, è pur vero che se il cinema è verità ventiquattro volte al secondo, ciò vuol dire che il cinema è verità solo in pellicola – perché solo con la pellicola un otturatore pulsa con tale frequenza al secondo. Ergo, invertendo l'ordine delle due parti della frase, anche la fotografia può essere verità… ma solo se è registrata su un supporto chimico, e non digitale? Naturalmente, questa è una scelta di campo, un principio di fede, cui si può aderire o meno. Personalmente vi aderisco, quantomeno per un motivo semplice, ovvero una frase di **Reneè Arbus**, sorella della grande fotografa americana **Diane Arbus**: "Una fotografia è un segreto che riguarda un segreto… quanto più ci mostra, tanto meno ne sappiamo". E oggi, più aumenta la definizione in pixel, in 8K, in 16K della fotografia, del reportage televisivo e della cinematografia… tanto meno comprendiamo la realtà. Quella che le pellicole 35mm di Capa, Cartier-Bresson, **Robert Doisneau**, De Biasi, Rastelli illuminavano e dispiegavano davanti ai nostri occhi, nonostante (o proprio grazie a…?) la loro granulosità e



«Fotografavo come un matto tutto ciò che si "componeva" nella mia mente sotto forma di inquadratura: l'attimo fuggente da fermare per sempre»

Sopra: Mauro Pagani al Cenacolo della RCA, via Nomentana 1111, Roma (1974). Sotto: Bernardo Lanzetti in concerto con la PFM (1974, Roma).

imperfezione. Per i giapponesi, un oggetto scheggiato, imperfetto, con una venatura ha più valore di un omologo completamente levigato, perfetto. Credo sia così anche per me.

Stampavi e sviluppavi le tue foto?

Sì, sempre. Solo bianco e nero. Con la regia, però, non avevo più tempo, e mi sono servito del laboratorio professionale di Franco Bugionovi (quartiere Parioli a Roma)… ma le sue stampe non erano altrettanto buone quanto le mie, lo dico senza falsa modestia! Per le diapositive, invece, mi servivo di un eccellente laboratorio colore, a piazza Buenos Aires, sempre a Roma.

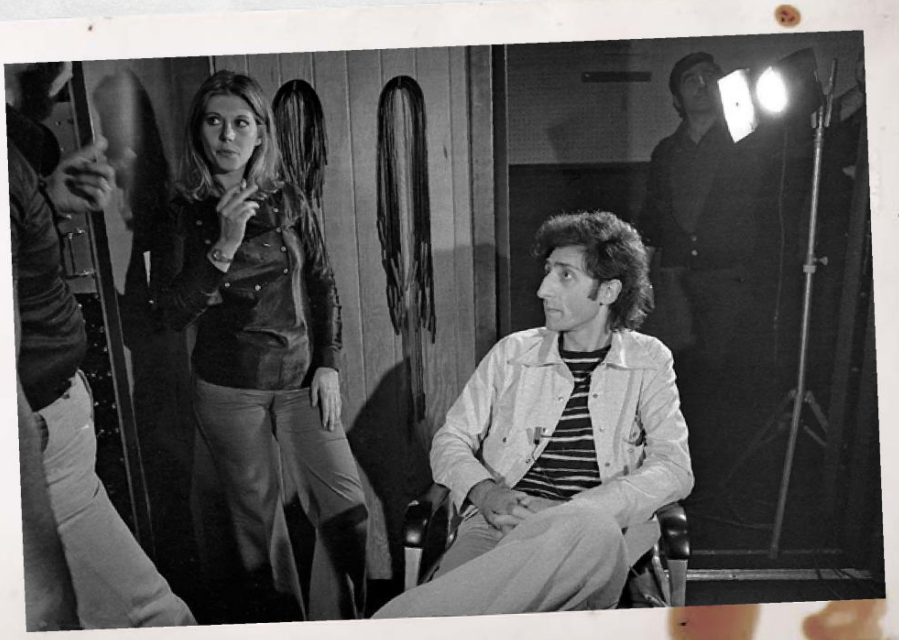
Quali sono gli artisti con cui sei più entrato in sintonia, fotograficamente/umanamente? Il rovescio della medaglia: ti è mai capitato di "odiare", ovviamente è una metafora, l'artista che stavi fotografando? Sei mai andato via da un set fotografico?

Ho avuto grande sintonia, fotografica e umana, con quasi tutti, in particolare con LeoNero, Alan Sorrenti, Tony Esposito, Don Cherry, Luciano Pavarotti, Frank Sinatra, Bobby Solo, Archie Shepp, Antonello Venditti, Claudio Baglioni, Chet Baker, James Senese, Francesco De Gregori, Jenny Sorrenti, Loredana Bertè, Maurizio Rota, Gabriella Ferri, Tony Walmsley e Mark Harris (Napoli Centrale), Bernardo Lanzetti, Patty Pravo, Doris Norton, Tina Turner, Rino Gaetano, Franco Battiato, Umberto Bindi, Eugenio Bennato. Con alcuni (pochi), invece… non è che sia avvenuto niente di negativo, semplicemente non è scattato "qualcosa", non abbiamo "cliccato": Renzo Zenobi, Dario Baldan Bembo, Mauro Pagani, Riccardo Cocciante, Danilo Rustici, Edoardo Bennato, Pino Daniele (per quanto ne abbia immortalato l'unica foto esistente mentre registra *Napule è*). Non ho mai odiato nessuno, figuriamoci un artista con cui lavoravo! E naturalmente non sono mai andato via da un set fotografico. Mi è capitato l'opposto, purtroppo, fortunatamente una sola volta: mentre realizzava-

Danilo Rustici (Osanna/Uno) e James Senese (Napoli Centrale) a nello studio di registrazione Splash di Peppino di Capri, Fuorigrotta/Napoli (1977). Pubblicata sul retro della copertina di NOTTE CHIARA di Lino Rufo (1978, IT/RCA)

mo, in studio a Los Angeles, la copertina dell'album americano di Nicoletta Strambelli (Patty Pravo). La mia truccatrice aveva realizzato per lei un mio disegno arditissimo, da usare nel retro copertina: trasformando le sue sopracciglia in "carovane nel deserto". Avevamo scattato per il fronte e il retro della copertina, però solo pochissime foto. Avremmo dovuto continuare la session, naturalmente. Ma Nicoletta ebbe un atteggiamento da diva, da… primadonna, lamentandosi che i costumi (appositamente realizzati per lei da **Marlene Stewart**) non fossero abbastanza da regina (erano magnificamente "elisabettiani", invece). Li ha lasciati cadere a terra ed è andata via, lasciandoci tutti di stucco. Due anni dopo Marlene è diventata la costumista di Madonna («TIME» magazine le dedicò un articolo, *The woman who clothed Madonna*) e una delle più celebri di Hollywood (*JFK* e *The Doors* di Oliver Stone, *Terminator 2* e *True Lies* di James Cameron, *Top Gun: Maverick* con Tom Cruise). Nicoletta/Patty fece fallire l'etichetta discografica, non vendette nemmeno una copia e tornò in Italia con le pive nel sacco. "*Karma is a bitch*", back home…

Franco Battiato e la giornalista Elisabetta Ponti. Pubblicata all'epoca sulla rivista «Nuovo Sound» diretta dalla Ponti.



Nel corso degli anni hai fotografato persone celebri, artisti d'avanguardia e storie di vita quotidiana. Ci sono differenze nell'approccio allo scatto? Come si concepisce la foto "giusta"?

Non so quale sia la foto "giusta" o come la si "concepisca": perché non programmo una foto. Il mio *modus operandi* è di due tipi: uno si applica alle foto di persone/personaggi e l'altro alla *street photography*, o storie di vita quotidiana, come appropriatamente le definisci. Nel primo caso, esempio un ritratto posato, scelgo un set o una situazione che siano in controtipo con l'artista: che lo tengano *on his toes*, leggermente a disagio, che gli stiano stretti. Man mano che lavoriamo, la tensione non si allenta, perché il mio sguardo lo tiene sulla graticola: specialmente quando non scatto, attendendo, provocando così le sue progressive e inconsapevoli reazioni… finché non vedo nel mirino "l'attimo fuggente". La sua espressione dura anche solo 1/125esimo di secondo, ma è quanto basta per fissarne l'essenza, catturarne l'anima, come temeva il capo beduino interpretato da Anthony Quinn in *Lawrence d'Arabia*. Nel secondo caso è l'opposto che conta: saper vedere una situazione, una storia di vita quotidiana, che quasi nessun altro percepisce, nemmeno chi la sta vivendo… e avere la tempestività, l'audacia, la velocità e la padronanza di tecnica e cervello per fissarla prima che svanisca, che diventi pulviscolo di stelle.

Esiste un tuo rimpianto fotografico? Nel senso di un artista che avresti voluto/potuto riprendere e non ci sei riuscito? Qual è l'artista con cui vorresti lavorare in futuro?

Sì. Non sono mai riuscito a lavorare con **Bob Dylan**… e con **Miles Davis**… con **Leonard Bernstein**. È stato un grande onore fotografare Frank Sinatra, che era non solo *The Voice*, ma anche uno dei più grandi gentlemen che abbia mai conosciuto. In futuro? **Kylie Minogue**! Sogno di poter tirare fuori la dark side di una disco queen: sorprenderla e… sorprendermi. E **Lucio Corsi**: perché vorrei metterlo a nudo, come solo l'intensità del mio sguardo può fare quando sono dietro il viewfinder di una reflex. Credo che riuscirei a far emergere la persona dietro il personaggio – come sono riuscito altre volte.

Fotografia e musica: un amore condiviso? Quanto è importante la fotografia per imprimere la musica nell'immaginario collettivo? Esempio: ABBEY ROAD dei Beatles…

Sono stati da sempre i miei due più grandi amori. Il primo Lp acquistato a

undici o dodici anni fu FUN IN ACAPULCO (1963) di Elvis Presley. In copertina, dietro la foto di un impomatato Elvis, lo sfondo era costituito da sgargianti intrecci di tappeti messicani, distesi in modo longitudinale, vivaci e colorati. Ne fui immediatamente affascinato: per me, quei tappeti erano "piste magnetiche", come quelle che venivano usate per registrare la colonna sonora di un film. Questo sigillò in me l'amore per il connubio fra suono e immagine, tra fotografia (in senso lato anche cinema) e musica. Il secondo Lp fu DA HOLLYWOOD A CINECITTÀ (1964), raccolta di colonne sonore. In copertina c'era un macchinario misterioso e avvolto nel buio: un proiettore di pellicola 35mm. Non so se il karma esista o meno, ma penso che quei due primi album, entrambi della RCA e mono, possano aver avuto qualcosa a che fare con esso…

Oggi, è tutto finito… con i Cd la copertina è diventata insignificante, non più concettualmente rilevante rispetto alle "grandi" copertine degli Lp, vere e proprie opere d'arte, di fotografia e di avanguardia, quantomeno nei casi più riusciti. E se *video killed the radio star*, è anche vero che *video killed the music photographer too*…

«Dopo il film *Blow Up* di Michelangelo Antonioni (1966), improvvisamente il lavoro del fotografo era diventato *cool*, quasi uno *status symbol* del mutato segno dei tempi»

e detto da me, che con *Figli delle stelle* sono stato antesignano e decano italiano dei video musicali, forse potete credermi. Oggi il fotografo di musica è equiparabile a quello di prodotti pubblicitari o di moda, questa è la mia sensazione. Chi volesse ritrovare la pregnanza e le atmosfere di quell'epoca, dovrebbe guardare una bellissima serie TV del 2016, *Vinyl*, prodotta da Martin Scorsese e Mick Jagger, interpretata da un grandioso Bobby Cannavale nel ruolo del discografico immaginario Richie Finestra. Serie non andata oltre la prima stagione, purtroppo: archiviata come i vinili.

Quali sono i fotografi che più ami e perché?

Robert Capa ed Henri Cartier-Bresson sopra tutti. Robert Doisneau, Andrè Kertesz, Ansel Adams, Mario De Biasi e Vittoriano Rastelli, che mi hanno insegnato "tutto" ciò di cui avevo bisogno, nei nostri incontri al Regina Carlton di via Veneto a Roma. Il mio amico David La Chapelle, Helmut Newton. Arthur Fellig, conosciuto come Weegee, era un fotografo di cronaca nera, nella New York degli anni Cinquanta: andava in giro tutta la notte per documentare i delitti e i vizi della città "che non dorme mai"… aveva trasformato il bagagliaio della sua Packard in una specie di laboratorio fotografico. Credo che riassuma il "perché loro" di cui mi chiedi: tutti "loro" hanno due caratteristiche che li accomunano. La prima è *un certain regard*, la capacità che solo l'occhio di un vero fotografo possiede, di vedere la "regola aurea" (una vera e propria regola compositiva, tanto matematica quanto mistica) della composizione… gli occhi non "allenati" non la distinguono però l'apprezzano senza sapere perché in un quadro, una fotografia o una inquadratura cinematografica. La seconda è il coraggio, un certo disprezzo del pericolo, quella *recklesness* (incoscienza) di "entrare nel fuoco", di non aver paura di mettersi in gioco: un ardimento senza il quale un fotografo, semplicemente, non può essere un vero fotografo.

I tuoi gusti musicali "veri", ieri e oggi.

Sono un figlio e testimone del mio tempo, come tutti. Scopro la musica con Elvis e imparo l'inglese in poco tempo. Simultaneamente nasce la mia passione per il jazz (**Duke Ellington**) e il blues primigenio di **Sleepy John Estes**. E tanto Gershwin diretto da Leonard Bernstein e da Arthur Rubinstein… **Sidney Bechet**. Poi un breve amore per i cantautori genovesi: Tenco, Paoli, Bindi. La *British invasion* stimola la passione per **Yardbirds**, **Animals** e soprattutto **Rolling Stones**, i miei favoriti in assoluto ma solo fino alla morte di **Brian Jones**, che ne incarnava lo spirito più *edgy*, sperimentale, multietnico e polistrumentale. Bob Dylan e **Joan Baez**, di cui scopro JOAN BAEZ su etichetta Vanguard da Nannucci, negozio di Bologna, mentre HIGHWAY 61 REVISITED di Bob mi esplode dentro, diventando il mio album preferito in assoluto. Gli anni Settanta mi trovano in controtendenza, rispetto ai miei amici: loro con **Led Zeppelin**, **Van der Graaf Generator**, **Jethro Tull**, **Pink Floyd**, **Genesis**, **ELP**, **Yes**… io "sogno la California" (dove il destino mi avrebbe poi fatto atterrare), innamorato di **Joni Mitchell** e del *Laurel Canyon sound*: **Carole King**, **Eagles**, **Jackson Browne**, **David Crosby**. Oggi? Non seguo più la musica da almeno vent'anni, rap e trap non sono la mia *cup of tea*. Ascolto solo quella che adoro da sempre: **Chet Baker**, **Gustav Mahler**, **Ryuichi Sakamoto**, **John Coltrane**, Miles Davis, Sinatra, **Marvin Gaye**, **Charlie Parker**, **Enzo Jannacci**, **Berlioz**, **Debussy**, **Stan Getz**. Sono un dinosauro, lo so! Ma sono felice di esserlo.

Sopra: un selfie analogico-arcaico? Così si fotografa Occhiello ad Amsterdam nel 1973. Sotto:LeoNero nel 1976 in un bar di corso Vittorio Emanuele II a Roma.

ABBONATI ALLA TUA RIVISTA PREFERITA

PROG ITALIA

RICEVILA PUNTUALMENTE A CASA

Non perderai nemmeno un numero!

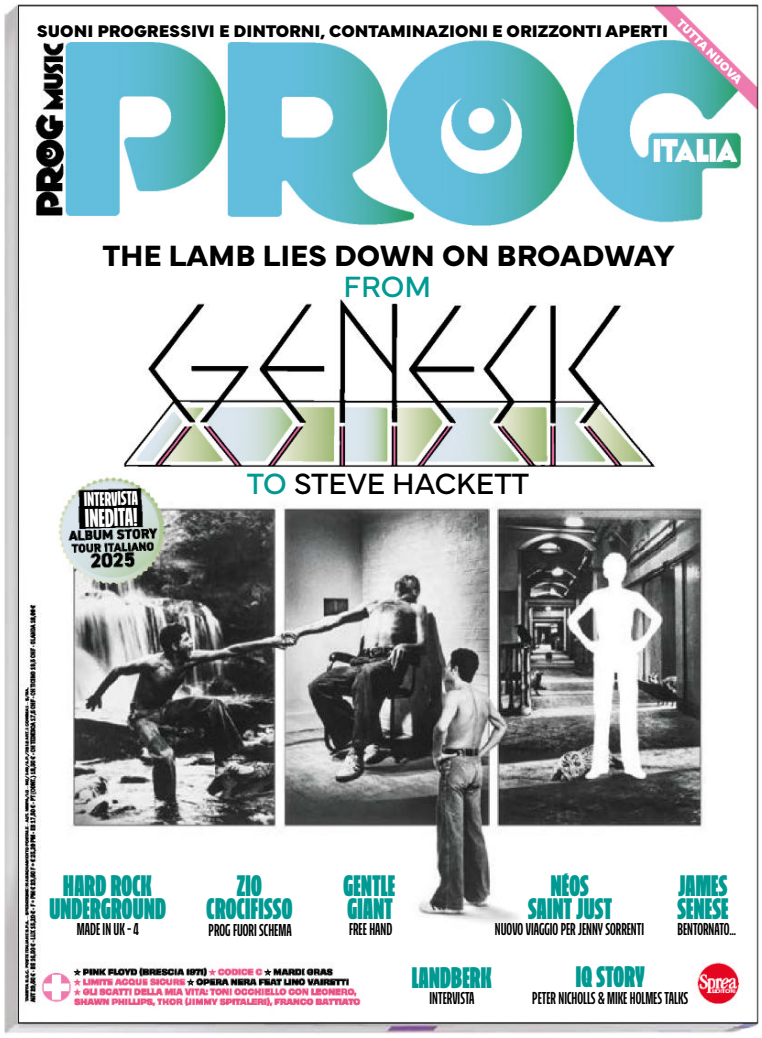
SCONTO 23%

1 ANNO

solo **59,90€** *

invece di ~~77,40€~~

- 6 fascicoli a 9,98€ invece di 12,90 €
- Risparmi ben 17,50€
- 1 fascicolo in omaggio su 6



La versione sfogliabile digitale è inclusa!
Arriva 10 giorni prima sulla tua e-mail

Contattaci subito per abbonarti in pochi minuti con l'aiuto delle nostre assistenti

(anche se sei già abbonato e vuoi rinnovare)

Centralino **02 87168197**
lun-ven 9:00-13:00/14:00-18:00

WhatsApp **329 39.22.420**
Solo messaggi - 24h/7gg

abbonamenti@sprea.it
Scrivici e ti ricontatteremo

Puoi abbonarti qui con pochi click **www.sprea.it/prog** oppure scansiona il QR code

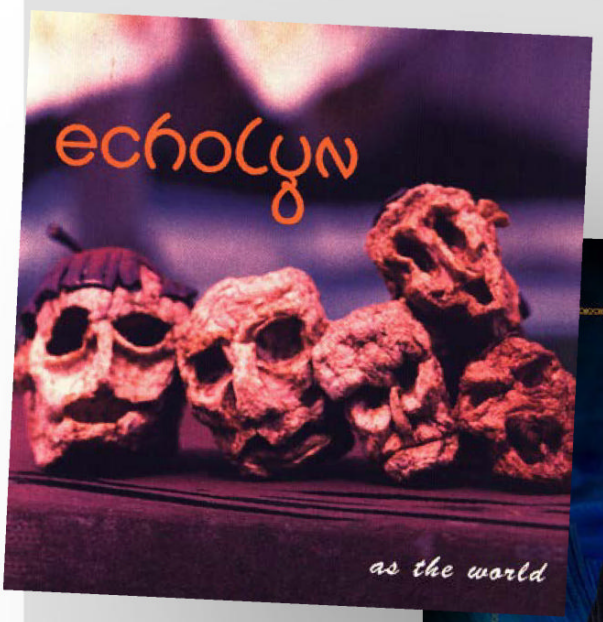
PayPal · MasterCard · VISA · Postepay · amazon pay · satispay · Bonifico Bancario · Posteitaliane · Carta del Docente

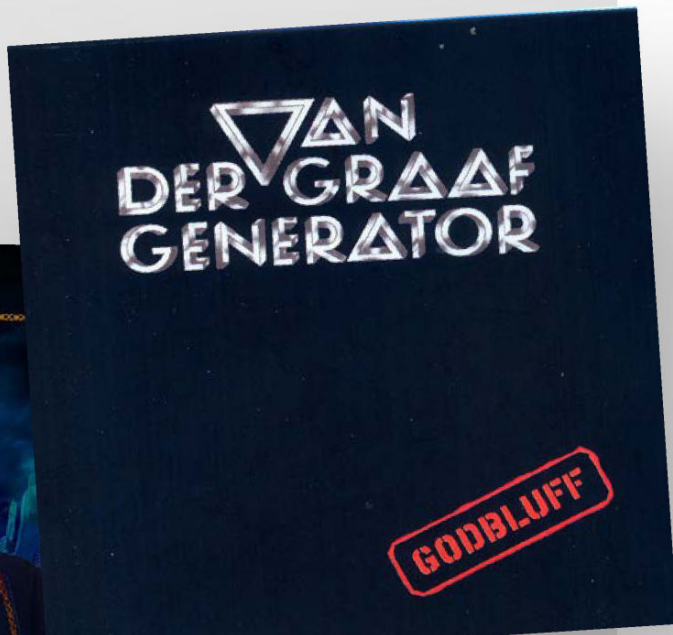
Sprea sostiene le edicole, che sono un presidio di cultura e civiltà.

L'abbonamento è un servizio necessario soprattutto per coloro che non hanno un punto vendita vicino a casa. L'offerta di abbonamento è calcolata perciò in modo etico perchè non sia in concorrenza sleale con le edicole.

*Offerta valida solo per questo fascicolo

NEL PROSSIMO NUMERO





ECHOLYN
AS THE WORLD 30 ANNI DOPO

IQ STORY 2
PETER NICHOLLS & MIKE HOLMES INTERVIEW

VAN DER GRAAF GENERATOR
GODBLUFF

PROG SARÀ IN EDICOLA OGNI 20 DEI MESI DISPARI

PROG ITALIA

Bimestrale
prog@stonemusic.it

La Divisione Musica di Sprea edita anche:
CLASSIC ROCK - VINILE

A cura di: Guido Bellachioma
Coordinamento: Paolo Carnelli
Supervisione: Marina Loreti
Progetto grafico: Massimiliano D'Affronto (8x8 Srl)
Impaginazione: Gianluca Soddu e Massimiliano D'Affronto
Collaboratori: Archivio Ferraina, Archivio Lelli/Masotti, Roberto Attanasio, Carmine Aymone, Lorenzo Barbagli, Luca Benporath, Marcello Bondi, Carlo Camilloni, Ezio Candrini, Fabio Capuzzo, Giordano Casiraghi, Simone Cecchetti, Renzo Chiesa, Giovanni Coccia, Diego Coniglio, Fabio D'Emilio, Gianluca De Rossi, Antonio De Sarno, Francesco Desmaele, Domenico di Bona, Maurizio Di Tollo, Claudio Fabretti, Federico Floresta, Nino Gatti, Francesco Gazzara, Giovanni Loria, Roberto Lorici, Raimondo Luciani, Simone Mazzilli, Viola Nocenzi, Toni Occhiello, Marco Olivotto, Andrea Pavoni, Giuliano Piccininno, Riccardo Piccirillo, Andrea Pintelli, Alberto Popolla, Lorenza "Pigliamosche" Ricci, Enrico Rolandi, Paolo Soriani, Riccardo Storti, Stefano Tarquini, Franco Vassia, Vito Vita, Giampiero Wallnofer
P.R. Barbara Caserta- Tel. 333 3382334 - barbaracaserta@sprea.it

Sprea S.p.A. Fondata nel 1993 da Mario Sprea
Sede Legale: Via Torino, 51 20063 Cernusco Sul Naviglio (Mi) – Italia
PI 12770820152 - Iscrizione camera Commercio 00746350149

CDA: Luca Sprea (Presidente), Alessandro Agnoli (Amministratore Delegato), Mario Sprea, Giulia Spreafico, Stefano Pernarella

ADVERTISING, SPECIAL PROJECTS & EVENTS
Marketing & Business Development: Fabiano Magnani
Tel. 345 1475125 - fabianomagnani@sprea.it
Segreteria: Emanuela Mapelli - Tel. 02 92432244 - emanuelamapelli@sprea.it

SERVIZIO QUALITÀ EDICOLANTI E DL
Sonia Lancellotti, Luca Majocchi: Tel. 02 92432295
distribuzione@sprea.it 351 5582739

ABBONAMENTI E ARRETRATI
Abbonamenti: si sottoscrivono on-line su www.sprea.it/prog
abbonamenti@sprea.it Tel: 02 87168197 (lun-ven / 9:00 -13:00 e 14:00 - 18:00)
Il prezzo dell'abbonamento è calcolato in modo etico perché sia un servizio utile e non in concorrenza sleale con la distribuzione in edicola.
Arretrati: si acquistano on-line su www.sprea.it/arretrati
abbonamenti@sprea.it
329 3922420

FOREIGN RIGHTS
Paolo Cionti: Tel. 02 92432253 - paolocionti@sprea.it

SERVIZI CENTRALIZZATI
Art director: Silvia Taietti
Grafici: Alessandro Bisquola, Nicole Bombelli, Tamara Bombelli, Nicolò Digiuni, Marcella Gavinelli, Clara Manuelli, Luca Patrian
Coordinamento: Chiara Civilla, Tiziana Rosato, Roberta Tempesta, Silvia Vitali
Amministrazione: Erika Colombo (responsabile), Irene Citino, Desirée Conti, Sara Palestra - amministrazione@sprea.it
Ufficio Legale: Francesca Sigismondi

Prog, testata registrata al tribunale di Milano il 27/06/2005 con il numero 522.
ISSN: 2039-649X
Autorizzazione ROC n° 6282 del 29/08/2001

Direttore Responsabile: Luca Sprea

Distributore per l'Italia:
Press-Di Distribuzione stampa e multimedia s.r.l. – 20092 Cinisello Balsamo (Mi)

Distributore per l'Estero:
So.Di.P S.p.A. Via Bettola, 18 - 20092 Cinisello Balsamo (MI)
Tel 02 66030400 - Fax 02 66030269 - sies@sodip.it

Stampa: Boccia Industria Grafica S.p.A.- Via Tiberio Claudio Felice, 7, 84131 Salerno

Copyright: Sprea S.p.A.
Informativa su diritti e privacy
La Sprea S.p.A. è titolare esclusiva della testata Prog e di tutti i diritti di pubblicazione e diffusione in Italia. L'utilizzo da parte di terzi di testi, fotografie e disegni, anche parziale, è vietato. L'Editore si dichiara pienamente disponibile a valutare – e se del caso regolare – le eventuali spettanze di terzi per la pubblicazione di immagini di cui non sia stato eventualmente possibile reperire la fonte.
Informativa e Consenso in materia di trattamento dei dati personali GDPR Reg. UE 679/2016 e del Codice Privacy d.lgs. 196/03 così come modificato dalle disposizioni di adeguamento alla Legge Italiana D.Lgs 101/2018. Nel vigore del GDPR Reg. UE 679/2016 e del Codice Privacy d.lgs. 196/03 così come modificato dalle disposizioni di adeguamento alla Legge Italiana D.Lgs 101/2018. artt. 24 e 25, è Sprea S.p.A. (di seguito anche "Sprea"), con sede legale in Via Torino, 51 Cernusco sul Naviglio (MI). Sprea S.p.a. tratta i dati identificativi e particolari eventualmente raccolti nell'esercizio della prestazione contrattuale. La stessa La informa che i Suoi dati eventualmente da Lei trasmessi alla Sprea S.p.a., verranno raccolti, trattati e conservati nel rispetto del decreto legislativo ora enunciato e nel pieno rispetto dell'art. 32 GDPR Reg. UE 679/2016 per le finalità di trattamento previste per adempiere agli obblighi precontrattuali, contrattuali e fiscali derivanti da rapporti con Lei in essere, per le finalità amministrative e di contabilità, (con base giuridica contrattuale), per le finalità derivanti da obblighi di legge ed esercizio di difesa in giudizio, nonché per le finalità di promozione e informazione commerciale la cui unica base giuridica è basata sul consenso libero e incondizionato dell'interessato, nonché per le altre finalità previste dalla privacy policy consultabile sul sito www.sprea.it, connesse all'azienda. Si informa che, tenuto conto delle finalità del trattamento come sopra illustrate, il conferimento dei dati necessari alle finalità è libero ma il loro mancato, parziale o inesatto conferimento potrà avere, come conseguenza, l'impossibilità di svolgere l'attività e gli adempimenti precontrattuali e contrattuali come previsti dal contratto di vendita e /o fornitura di prodotti e servizi. La avvisiamo, inoltre, che i Suoi dati potranno essere comunicati e/o trattati (sempre nel rispetto della legge), anche all'estero, da società e/o persone che prestano servizi in favore della Sprea che sono state nominate responsabili del trattamento ai sensi dell'art- 28 GDPR Reg. UE 679/2016. Si specifica che non sono effettuati trasferimenti dei dati al di fuori dell'Unione Europea. Si specifica che Sprea S.p.a non effettua trattamento automatizzato di informazione e dati che produca effetti giuridici che Lal riguardano o che incida in modo analogo significativamente sulla Sua persona.
In ogni momento Lei potrà chiedere la l'accesso ai sui dati, la rettifica dei suoi dati, la cancellazione dei suoi dati, la limitazione al trattamento e la portabilità dei suoi dati, nonché poi esercitare la facoltà di opposizione al trattamento dei Suoi dati ovvero esercitare tutti i diritti previsti dagli artt. 15, 16, 17, 18, 20, 21 del GDPR Reg. UE 679/2016 e ss. Modifiche di adeguamento legislativo del D.Lgs. 196/03, così come modificato dal D.Lgs 101/2018, mediante comunicazione scritta alla Sprea e/o direttamente al personale Incaricato preposto al trattamento dei dati. Lei potrà altresì esercitare i propri diritti rivolgendosi al Garante della Privacy, con Sede in Piazza Venezia n. 11 – 00187 Roma, Centralino telefonico: (+39) 06.696771,Fax: (+39) 06.69677.3785. Per informazioni di carattere generale è possibile inviare una e-mail a: garante@gpdp.it @pec.it.
Sprea S.p.a. La informa che Lei ha il diritto, ai sensi dell'art. 7 GDPR Reg. UE 679/2016 di revocare il consenso al trattamento dei suoi dati in qualsiasi momento. La lettura della presente informativa deve intendersi quale presa visione dell'Informativa ex art. 13 D.Lgs. 196/03 e 13 GDPR Reg. UE 679/2016e l'invio dei Suoi dati personali alla Sprea varrà quale consenso espresso al trattamento dei dati personali secondo quanto sopra specificato. L'invio di materiale (testi, fotografie, disegni, etc.) alla Sprea S.p.A. deve intendersi quale espressa autorizzazione alla loro libera utilizzazione da parte di Sprea S.p.A. Per qualsiasi fine e a titolo gratuito, e comunque, a titolo di esempio, alla pubblicazione gratuita su qualsiasi supporto cartaceo e non, su qualsiasi pubblicazione (anche non della Sprea S.p.A.), in qualsiasi canale di vendita e Paese del mondo.

Il materiale inviato alla redazione non potrà essere restituito.

LA BIBBIA INTERNAZIONALE DEL METAL TORNA IN UNA NUOVA VESTE DA COLLEZIONE

Approfondimenti, recensioni imparziali e contenuti esclusivi

IN EDICOLA

Sprea Editori, periodici di qualità dal 1993

ABBONATI SUBITO

PER RICEVERLA COMODAMENTE A CASA

SCONTO 24%

1 ANNO solo 44,90€

invece di ~~59,40€~~

vai su www.sprea.it/metalhammer oppure scansiona il QR code

valida fino al 30/7/2025

PROG ITALIA

Toni Occhiello: gli scatti della mia vita

FOTO INEDITA

LeoNero

LIMITE ACQUE SICURE

MARDI GRAS

ZIO CROCIFISSO

PROG FUORI SCHEMA

BIMESTRALE ✶ #61 ✶ € 12,90
9 772039 649369 50061
P.I. 18-07-25 ✶ AGOSTO-SETTEMBRE
IN CONTO DEPOSITO